



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

**TÍTOL: De la narración literaria al guion audiovisual:
la vigencia de la teoría del iceberg en la ficción contemporánea**

NOM DE L'ESTUDIANT: Anaïs González Bedmar

NOM DEL TUTOR: Àlex Matas Pons

Barcelona, 17 de juny de 2021

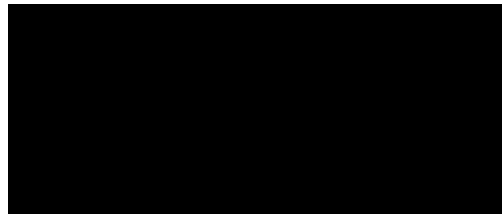


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 de juny de 2021

Signatura: Anaïs González Bedmar



RESUMEN:

La teoría del iceberg tiene sus orígenes en la concepción de Ernest Hemingway acerca de la narración literaria, según la cual el sentido de la historia no debe encontrarse explícitamente en el texto, sino que debe subyacer y resplandecer desde la profundidad. Sin embargo, lo que Hemingway planteó en un principio para la literatura parece haber hallado su consolidación en el guion audiovisual con una sutil pero significativa diferencia: si según la teoría del iceberg inicial la acción dependía de aquello que quedaba implícito para adquirir significación, con el guion se vuelve necesario que la acción tenga sentido también por sí sola, de forma independiente, ampliando así el espectro de la recepción al incluir al espectador pasivo. El análisis de las condiciones materiales de la escritura de guiones y las teorías sociológicas sobre la velocidad en la posmodernidad ayudarán a definir y aproximar el problema desde una perspectiva crítica.

Palabras clave: iceberg, guion, narración, Hemingway, McKee.

ABSTRACT:

The iceberg theory originated in Ernest Hemingway's conception about literary fiction, which states that the meaning of the story should not be explicit in the text, but should underlie and shine from the depths. However, what Hemingway formulated at first about literature has become consolidated in audiovisual narrative, with a subtle yet meaningful difference: if, according to the initial iceberg theory, the action depends on what lies implicit to acquire significance, in audiovisual narrative the action needs to have meaning also in its own right, independently, thus broadening the reception spectrum by including the passive audience. The analysis of the material conditions of screenwriting and the sociological theories about postmodern speed will allow for defining and approaching the problem from a critical perspective.

Key words: iceberg, screenwriting, story, Hemingway, McKee.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. LA TEORÍA DEL ICEBERG: DE HEMINGWAY A MCKEE	2
2.1. <i>Hemingway y la teoría del iceberg en la narración literaria</i>	2
2.1.1. El lector que demanda la teoría del iceberg	6
2.2. <i>Robert McKee y la teoría del iceberg en la narración audiovisual</i>	8
2.2.1. Lo visible que muestra lo invisible	9
2.2.2. El principio de la relevancia	9
2.2.3. Contenidos: gentes vivas frente a personajes caricaturescos.....	11
2.2.4. La dependencia entre texto y subtexto: el receptor activo.....	12
3. LA TEORÍA DEL ICEBERG EN LAS FICCIONES CONTEMPORÁNEAS	14
3.1. <i>Creación y recepción de la narración literaria y la narración audiovisual</i>	14
3.1.1. El escritor y el guionista	14
3.1.2. El lector y el espectador.....	18
3.2. <i>La deconstrucción de las formas de inteligibilidad posmodernas</i>	19
3.2.1. La velocidad posmoderna	19
3.2.2. La desaceleración de los tiempos	21
4. CONCLUSIONES	24
Bibliografía citada	28

1. INTRODUCCIÓN

En su obra *Muerte en la tarde* (1932), Ernest Hemingway describió en escasas dos páginas los preceptos básicos bajo los cuales debía regirse la escritura de acuerdo con su percepción. A pesar de que escogió el término «escritura», sus palabras dejan claro que no trataba de referirse a la literatura en general, sino a un caso muy particular: la escritura de la narración literaria, lo que en su caso se ceñía a la novela y el cuento. De estas breves declaraciones y de los presupuestos que se desprenden de los análisis exhaustivos de su obra surgió lo que se ha convenido en llamar «teoría del iceberg» o «teoría de la omisión», una técnica de escritura caracterizada por el minimalismo según la cual el sentido de la historia no debe ser mostrado y evidenciado en la capa superficial de la narración, ante los ojos del lector, sino que debe resplandecer desde las profundidades manteniendo su carácter implícito.

Esta teoría ha ejercido una influencia indudable en el campo de la literatura, pero de ningún modo se ha elevado a la categoría de precepto en la escritura literaria; constituye sin duda una técnica reconocida, pero no única. La literatura ha continuado acogiendo nuevas formas y reutilizando viejos esquemas sin que ninguno de ellos adquiriera una consideración superior a la del resto. Sin embargo, ha tenido lugar un fenómeno reseñable y cuyas causas constituyen la motivación del presente estudio. En 1997 Robert McKee publicaba *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, una obra con la que el autor buscaba ofrecer una extensa descripción de los principios que articulan la escritura de guiones. No se trata de la defensa de una cierta teoría sobre la escritura de guiones; McKee publica *El guion* recogiendo los resultados del estudio exhaustivo que ha llevado a cabo a partir de un vasto corpus de películas, que le ha servido para establecer unos parámetros comunes, unos preceptos que estaban presentes en todas las producciones audiovisuales que han tenido una acogida positiva entre el público y la crítica, o que han devenido clásicos a la larga. Lo que el libro de McKee desvela es que entre las ficciones audiovisuales sí que una cierta lectura de la teoría del iceberg de Hemingway ha sido acogida y elevada a la categoría de preceptiva.

Los capítulos que siguen tienen por objeto dos cuestiones. En primer lugar, ofrecer una definición y explicación detallada de la teoría del iceberg en las coordenadas en que Hemingway la bosqueja, para dar paso así, a continuación, a una comparativa —a través de la obra de Robert McKee— con la deriva que dicha teoría ha tomado al instaurarse en la escritura de guiones audiovisuales. Una vez definido el problema, en un segundo momento el presente trabajo tratará de elaborar una exploración sociológica de las causas que han dado lugar a este fenómeno, poniendo el foco en las condiciones de escritura y recepción de la narración literaria

y audiovisual, respectivamente, y en la influencia que el contexto de la posmodernidad ejerce sobre dichos procesos. Para la elaboración de esta última fase serán explorados ciertos aspectos de la literatura de Milan Kundera y de las teorías sociológicas de Zygmunt Bauman y Hartmut Rosa, así como las consideraciones de Irene Vallejo acerca de la lectura. La elección de la bibliografía marca siempre un itinerario crítico concreto; los nombres y las obras citadas en las páginas siguientes han sido escogidas atendiendo, en la medida de lo posible, a su aparente relevancia para el objeto de investigación y el enfoque aplicado. No obstante, es preciso partir de la conciencia inicial de que son numerosos y plurales los nombres que podrían haber conducido la reflexión crítica, del mismo modo en que lo son las causas del fenómeno. Por ello, el objetivo del presente estudio no ha sido una reducción de las causas, sino un acercamiento a ellas —inevitablemente asintótico.

El cine tiene padres accidentales y desconocidos, o tal vez es huérfano y toda similitud que podamos establecer con otras artes no es más que mera casualidad o causa parcial. Pero lo cierto es que no nació sin contexto: vio sus albores junto a otras artes ya maduras, comenzó a ser percibido bajo la sensibilidad que esas otras artes habían definido en la sociedad. La exploración de la versión de la teoría del iceberg acogida por el guion no servirá para satisfacer el impulso de encontrar nombres propios para los ancestros del cine y el medio audiovisual; pero tal vez la investigación arroje luz sobre sus enigmas y, con ello, sobre el comportamiento de la sociedad que constituye su público y define su curso.

2. LA TEORÍA DEL ICEBERG: DE HEMINGWAY A MCKEE

2.1. Hemingway y la teoría del iceberg en la narración literaria

En su ya mencionado libro *Muerte en la tarde* (1932), no especialmente aclamado entre las obras de Ernest Hemingway, el escritor norteamericano sentó las bases de lo que más adelante sería conocido en modo convencional como «teoría del iceberg», y que adquiriría relevancia explícita no sólo en el campo de la literatura, sino también en el régimen de lo audiovisual. En escasas páginas perdidas en medio de la obra, Hemingway declaraba con contundencia en qué debía consistir la literatura, cuál era la misión del escritor¹. La reflexión viene suscitada por una afirmación de Adolf Huxley, que afirmaba haber detectado un antes y un después en un cierto comportamiento social: si en un tiempo la gente inculta intentaba pasar

¹ La teoría fue también recogida en *The Art Of The Short Story* (1959), un texto que Ernest Hemingway escribió con la intención de que fuera el prefacio de una edición para estudiantes de sus cuentos. No obstante, el texto —que contiene las mismas claves expuestas en *Muerte en la tarde* (1932) y algunos comentarios sobre sus cuentos— no llegó a ser publicado, con el consenso del autor.

por inteligente y letrada, ahora el hecho se había revertido y eran las gentes cultas las que trataban de pasar por estúpidas, avergonzadas de su cultura (Hemingway, 1932). Esta sentencia sirve de pretexto a Hemingway para sentar una especie de preceptiva de la escritura, pues se siente en desacuerdo con la declaración de Huxley en el contexto de la literatura: lo que Hemingway detecta en ciertos escritores es una irritable necesidad de exhibición de cultura, una vanidad incontrolable que los impulsa a querer dejar reflejada sobre el papel su vasta cultura en detrimento de la calidad literaria de la obra.

La manera más habitual en que esto queda plasmado es en los personajes. «Cuando un autor escribe una novela tiene que crear gentes que vivan, gentes, no personajes. Un personaje es una caricatura» (1932: XVI). Así, establece una jerarquía por la cual los personajes se encuentran en una relación de dependencia con las gentes que rodean al escritor. Si los personajes son instrumentalizados para hacer una disertación filosófica, para citar a grandes intelectuales o hacer un alarde de conocimiento de las artes, no están representando a la sociedad sino conformándose como el vehículo transmisor del conocimiento del escritor que, ansioso por mostrar su cultura y sus capacidades oratorias y reflexivas, se equivoca de formato e instrumentaliza la novela allí donde debería haber empleado la forma del ensayo. De acuerdo con Hemingway son las gentes las que deben articular el discurso de los personajes, porque son las gentes «tomadas de su experiencia, de su cabeza y de su corazón» (1932: XVI) las que deben revivir en el discurso del escritor por medio de los personajes: no él mismo ni tampoco el discurso elevado.

Por perfecta que sea la frase o la comparación que haya encontrado, si la coloca donde no es absolutamente necesaria e irremplazable, estropea toda su obra por egotismo. Prosa es arquitectura, y no decoración interior, y la época del barroco está acabada (1932: XVI).

Así, la obra literaria se postula como una estructura planificada, conexas, dependiente de todos los niveles que la conforman: nada debe ocupar un espacio en la obra si no es absolutamente necesario para el equilibrio de todas sus partes. La vasta obra y el estilo de Hemingway acreditan que con esta afirmación se está aludiendo a cualquier estrato de la narración concebible: el estilo del discurso —que debe ser sintético, sin ornamentos— y el contenido —que no debe detenerse en irrelevancias para la trama. Sin embargo, y ciertamente en contradicción con la metáfora de la prosa como arquitectura, los personajes que habitan la obra no deben conformarse a través de construcciones creativas artificiales, sino surgir como

pura emergencia de una sociedad material asimilada por el escritor, que debe observar su realidad en profundidad.

Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una impresión tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que escribe. Un escritor que se da tan poca cuenta de la gravedad de su arte, que se inquieta por mostrar a las gentes que ha recibido una buena educación, que es culto o instruido, es, simplemente, un papagayo (1932: XVI).

La omisión es, pues, una labor muy delicada: no debe llevarse a cabo por desconocimiento, sino que debe realizarse en modo tal que aquello que se oculta quede implícito, imposible de encontrar entre las palabras del discurso pero respirable en el influjo que estas dejan en el lector. La parte visible del iceberg que constituye la obra, esa octava parte de masa distinguible sobre el agua, debe permitir al lector dilucidar lo que se sitúa debajo a pesar de no tenerlo frente a sus ojos. La estructura del texto debe estar construida de tal modo que al leerlo el subtexto emerja con fuerza en la sensibilidad del lector. En una palabra: la acción debe tener el potencial para revelar la complejidad de la trama sin explicitarla ni evidenciarla.

De la teoría del iceberg se desprenden importantes consecuencias. Por un lado, dicha articulación de la literatura parece buscar que el lector complete la historia, que tome un papel activo al leer aquello que no queda explícitamente recogido. Pero se da otra delicada implicación: al reflejar solo aquello que es relevante y que esconde tras de sí el resto de características de la historia, la divagación se pierde, el discurso literario deviene casi un juego de intelecto y deja de lado la recreación en la emoción en favor de un sentimiento calculado y planeado, escondido entre páginas de pura acción dispuestas de ese modo para favorecer la explosión de sentido final. El realismo de este estilo es indudable, y responde sin duda a una vocación de representar el drama humano en su realidad más profunda: siempre implícito, siempre subyacente. No cabe duda de que la lectura de un relato de Hemingway no puede ser llevada a cabo en manera distraída o pasiva; en caso de hacerlo de ese modo, se entiende la acción pero no el subtexto, el final de la historia nos coge por sorpresa porque sin subtexto no puede captarse el clímax de sus narraciones.

Pensemos, por ejemplo, en el cuento *The Killers*, en que dos asesinos irrumpen en un bar afirmando buscar a Ole Anderson para matarlo. Toda la acción se despliega a través del

diálogo, que dibuja el perfil psicológico de los personajes a través de sus intervenciones, sus gestos y el nerviosismo de la situación, que toma formas diversas para cada perfil. Los dos asesinos deciden dirigirse finalmente a la pensión donde Ole Andreson se hospeda para matarlo allí mismo, pero Nick, uno de los presentes en la tensa situación del bar, acude a avisar a Andreson antes de que sea demasiado tarde. Sin embargo, este renuncia a la posibilidad de huir y decide esperar la muerte en su cama. Nick vuelve al bar y anuncia que abandona la ciudad.

La acción, por sí sola, no constituye un drama: las tensiones no se resuelven, no se revela en ningún momento por qué los asesinos han sido contratados para matar a Ole Andreson, ni se conoce el porqué de que este rehúse la ocasión de huir, ni tampoco queda explicada la razón por la cual Nick decide abandonar la ciudad tras el suceso. Para comprender el verdadero conflicto es necesario atender al subtexto, reconstruir los males subyacentes de los personajes a través de sus intervenciones en la trama y de las decisiones que toman: no es necesario conocer todos los detalles de la acción para comprender el mal que cada uno padece. Podemos dilucidar, a través de sus escasas intervenciones y de la situación en general, que Nick padece dos decepciones existenciales insalvables: por un lado, la visión de un hombre que tiene la oportunidad de salvar la vida y escoge la resignación de la muerte; por otro, su propia caída como héroe que acude a salvar una vida e incomprensiblemente vuelve con las manos vacías.

La teoría del iceberg, pues, queda evidenciada en este relato en diferentes estratos. Por un lado, la economización del contenido: la descripción de la acción no es facilitada en modo alguno. Todo se desarrolla a través de un diálogo de intervenciones cortas y contenido mínimo, que revelan estados de ánimo y van dibujando de un modo borroso la acción que está teniendo lugar. Ninguno de los personajes es introducido, sino que directamente el autor habla de George, Nick, Al y Max sin facilitarle al lector ninguna información al respecto. La presentación de Al y Max, los dos asesinos, se limita a esta primera línea: «*The door of Henry's lunch-room opened and two men came in. They sat down at the counter*» (1927: 279). La de George y Nick, versa del modo siguiente: «*From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in*» (1927: 279).

El narrador ofrece tan solo pinceladas testimoniales sobre la acción que está teniendo lugar: no aporta contexto, no describe sensaciones, sino que se limita a la mera descripción de eventos no verbales relevantes para el desarrollo de la trama, que tiene lugar de forma explícita en la exterioridad de los personajes, e implícita en su interioridad. No parece casual el hecho de que esta historia no merezca ser narrada atendiendo solamente a los hechos: sin la subtrama, sin la parte oculta del iceberg, lo que el relato nos cuenta es que dos hombres desconocidos van a matar a otro hombre desconocido que por razones desconocidas decide no intentar escapar

cuando alguien le advierte, y a su vez ese alguien decide abandonar la ciudad. No es posible resumir la historia factual y encontrarle un sentido: es necesario leerla para entenderla en su totalidad y para comprender qué la convierte en una historia digna de ser narrada.

En mayor o menor medida esto sucede con cualquier narración literaria. La síntesis no sustituye a una lectura, del mismo modo en que el entender no sustituye al comprender. Pero en el caso de Hemingway, la acción en tanto que conjunto de hechos no denota nada por sí sola: es necesario atender al diálogo y al lenguaje no verbal, la narración se articula en torno al principio de la relevancia. Ninguna de las intervenciones es superflua, todas ellas están reflejando un aspecto particular de la subtrama y dotando de una significación particular al conjunto de los hechos narrados. La parte oculta bajo el agua del iceberg se va moldeando con precisión a medida que el relato avanza, esto es, una misma trama puede dar lugar a historias completamente diversas a través del diálogo y los elementos no verbales que conforman dichos hechos. En *The Killers*, Hemingway deja claro que los hechos no son aquello que convierte la historia en genuina: de forma deliberada no se encuentra entre sus páginas la razón para asesinar a Ole Andreson ni el motivo por el cual este decide no huir. Los hechos por sí solos no son configuradores de sentido, y Hemingway lo demuestra obviándolos. No importan las causas objetivables en esta historia, sino la manera en que estas afectan a los personajes, y que se manifiesta a través de su exterioridad: de sus palabras, de sus silencios, de sus decisiones, de sus gestos.

2.1.1. El lector que demanda la teoría del iceberg

La teoría del iceberg presupone no solo un tipo de escritor y escritura determinados, sino también un cierto perfil correspondiente al lector. Este paso es delicado porque supone pasar del acto solitario de la escritura, entendido a la manera en que lo describía María Zambrano en *Por qué se escribe*, a la puesta en contacto con la colectividad, a ese término acaparado por los sectores editoriales que en realidad tiene un significado previo: la publicación, el acto de hacer pública una obra. En este plano el contexto social tiene un peso notablemente más significativo, pues la obra arrojada al mundo se ve inevitablemente transformada por los ojos que la juzgan. Así, la producción de literatura regida por los postulados que Hemingway establecía con la teoría del iceberg en un contexto capitalista y en una sociedad marcada por la cultura de la inmediatez tiene unas implicaciones poco respetuosas para con los objetivos iniciales del escritor norteamericano: la sociedad de consumo demanda consumir, cuanto más mejor, y ello implica rapidez. La lectura atenta que requieren los relatos basados en lo que la teoría del iceberg inicial de Hemingway postulaba no tienen un lugar en estas coordenadas; solo adaptada

a la velocidad de los tiempos y a las demandas de la sociedad podría tener sentido para la cultura de masas —y, por ende, para la industria que la sostiene.

Los estudios sobre el guion audiovisual demuestran ese estadio avanzado que el fenómeno ha alcanzado: el audiovisual se encuentra cruelmente sometido a una industria que solo acoge aquello afín a sí misma. Sometida a una pequeña modificación, la teoría del iceberg era susceptible de cumplir estas características: el papel activo del lector —en este caso espectador— debía tornarse pasivo. O, más exactamente, la acción debía articularse en modo tal que se completase a sí misma, de manera que el espectador quedase satisfecho aunque no atendiese demasiado al subtexto o la subtrama. A través del análisis de la obra de Robert McKee *El guion*, se verá que los principios más externos de la teoría de Hemingway se mantienen: ese mostrar en lugar de explicar, la omisión de todo aquello que no es relevante para la trama. Sin embargo, el estrato interno y que dota de una razón de ser a la teoría del iceberg no es compatible con el paradigma social contemporáneo: ese hacer que la historia no dependiese de los hechos y que solo cobrase sentido a través de la intuición del contenido subyacente requería un espectador atento, activo e interesado.

Esto no es compatible con la inclusión de un espectador más pasivo: la acción debe tener sentido por sí sola para satisfacer también a este tipo de público. Y no solo por la cultura de la inmediatez —si bien esta está profundamente relacionada con ello—, sino también por lo que Herbert Marcuse declara en *Cultura y Sociedad* y que sitúa el origen de esta situación en un estadio histórico previo directamente relacionado con el nacimiento del capitalismo. Si antiguamente la felicidad era considerada un privilegio de la aristocracia, desde la Revolución Industrial se produce un cambio de concepción para la clase burguesa. La felicidad deviene patrimonio universal, pero debe ser cuidadosamente relegada al plano de la vida espiritual, teórica, y no a la práctica, pues es allí donde se sitúa el trabajo. Esta felicidad, expulsada de lo terrenal, se alcanza a través de un bien universalizado: la cultura, que representa la liberación momentánea del individuo de su desdicha material (Marcuse, 1968: 67). El instante en que el hombre alienado se sitúa frente a la obra de arte es el momento en que se permite a sí mismo ser engañado, en que quiere deshacerse de ese mal físico y mental que constituye el trabajo y que presiente que podrá dejar atrás de ese modo.

Sin embargo, indica Marcuse, también el arte está en manos del poder (1968: 69), de manera que la cultura deviene también una de sus armas. Las fuerzas de poder del capitalismo elaboran un arte moldeador de las formas de inteligibilidad de la sociedad, la cual, agotada por las exigencias físicas y mentales de la jornada laboral, no se resiste al ofrecimiento de ciertas facilidades para su intelecto. Así, el espectador pasivo no es un sujeto anecdótico en medio de

una sociedad de gustos variados, sino el espectador que el modelo capitalista produce y reproduce de modo constante. No deben resultar extraños, pues, los hallazgos de Robert McKee acerca de los principios que mueven el guion audiovisual en la actualidad. El público no está compuesto de individuos ociosos con tiempo para la contemplación intelectual, sino de cuerpos exhaustos que se dejan caer frente a la televisión esperando hallar en ella una evasión que no es fruto de la inquietud espiritual, sino mero deseo de abandono del mal terrenal.

2.2. Robert McKee y la teoría del iceberg en la narración audiovisual

Aristóteles definía al artista como aquél que dominaba la *téchne*, implicando de ese modo una concepción del arte como técnica o práctica aprehensible (Aristóteles, 335 A.C./2013). La obra de Robert McKee *El guion* parece conservar un cierto vestigio de esta vieja definición, pues ha sido extensamente utilizada como manual en lo que a la escritura de guiones respecta². La aspiración de construir un manual por parte del autor es un gesto que sienta ya una base sobre el concepto mismo de guion: el trasfondo prescriptivo parece implicar que se trata de algo aprehensible a la manera aristotélica, claramente en consonancia con las pretensiones de los postulados sobre la teoría del iceberg que Hemingway sostenía en *Matar en la tarde*. De la voluntad de aclarar esta polémica asunción surge la introducción del libro, con la que McKee pretende acotar las pretensiones de su obra y al mismo tiempo sentar unas bases teóricas en la concepción del guion sustentada en ella.

McKee no está intentando elaborar un manual de instrucciones, a pesar de que en numerosas ocasiones su obra se haya entendido de ese modo. El gesto tiene que ver con la constatación de un hecho, con la exposición del resultado de una investigación: como estudioso del cine y especialista en guiones audiovisuales, McKee se ha dedicado al análisis exhaustivo de los guiones de las películas y series de mayor y de menor consideración, y ha extraído de su estudio las conclusiones sobre qué tenían los guiones aclamados por la crítica y elogiados por el público que no tuvieran aquellos que fracasaron. «*El guion* propone principios, no normas. Las normas dicen: “Se *debe* hacer *de esta manera*”. Sin embargo, los principios se limitan a decir: “Esto *funciona*... y ha funcionado desde que se recuerda”» (McKee, 1997: 17). Así sintetiza McKee sus pretensiones, que no tienen que ver con la prescripción de unas leyes acerca del arte de escribir guiones, sino que se acercan más bien al positivismo de los principios extraídos como resultado de una larga investigación.

² Cabe no pasar por alto aquí *El manual del guionista* de Syd Field por su también enorme relevancia en el campo, si bien no profundizaremos en él: su carácter decididamente prescriptivo y práctico le otorga un menor interés para la materia de nuestro estudio.

Sus conclusiones sobre cuáles son las condiciones de posibilidad para la realización de un buen guion son amplias y exhaustivas, pero la filosofía de base responde a un viejo esquema fácilmente detectable: la teoría del iceberg de Hemingway, adaptada en este caso a la narración audiovisual. El escritor se convierte en guionista, el lector en espectador, y el lenguaje abandona el silencio de la palabra escrita para situarse en el plano de los sentidos, palpable por visible y sonoro.

Es conveniente, en este punto, sintetizar la teoría de Hemingway acerca de la narración literaria para poder así establecer puntos de contacto con las proposiciones que Robert McKee desgana en *El guion*. Es preciso, no obstante, tener presente un hecho: Hemingway desarrolla su teoría a lo largo de escasas dos páginas, mientras que el volumen que McKee dedica a la reflexión sobre el guion audiovisual cuenta con más de quinientas. McKee es en extremo exhaustivo y descriptivo; con Hemingway en cambio es preciso recurrir a la deducción y a lo que su propia obra acredita acerca de sus presupuestos sobre la narración literaria. Los primeros tres rasgos de la teoría del iceberg que trataremos son, como se ha visto en apartados anteriores, explícitos. El cuarto es fruto de la deducción y resultado de la investigación crítica que se ha llevado a cabo en el presente trabajo, pues supone la fundación del problema que lo motiva.

2.2.1. Lo visible que muestra lo invisible

La metáfora del iceberg veía su razón de ser en este principio, con el que Hemingway postulaba que todo escritor debía preocuparse de que el texto o la acción fuesen articulados en manera tal que transmitiesen al lector un cierto contenido subyacente, implícito, que dotara de sentido a la historia. *El guion* en su totalidad está atravesado por este principio: McKee insiste en la necesidad de mostrar en lugar de explicar, evidenciar con la acción aquello que podría decir la palabra. El diálogo constituye en el guion el ejemplo más claro y más difícil de afrontar de esta característica, por la simplicidad del medio —la palabra— y la complejidad de la estructura —el intercambio ininterrumpido entre dos sujetos. No obstante, para entrar en detalle sobre su construcción será necesario, previamente, atender al siguiente principio de la teoría del iceberg.

2.2.2. El principio de la relevancia

Cuando Hemingway afirmaba que «prosa es arquitectura, y no decoración interior» (Hemingway, 1932: XVI) apuntaba hacia la labor del escritor de pulir la narración de impurezas, esto es, de omitir todo aquel contenido redundante o carente de relevancia para la trama. No es casualidad que Robert McKee escoja una famosa cita de Hemingway para abrir

la «Parte 4» de su obra, titulada *El guionista en su trabajo*: «El primer borrador de cualquier cosa es siempre un mierda» (McKee, 1997: 379). McKee insiste a lo largo de toda la obra en la importancia de la articulación del texto para el guionista, que se traduce en dos aspectos clave en el proceso de escritura.

Por un lado, la economía y sintetización del lenguaje es esencial. Podría ser que este rasgo tenga su origen en el hecho de que las películas y series tengan una duración acotada, pero de cualquier modo se trata de una de las preocupaciones más importantes del guionista. «Los guionistas de películas cortan una y otra vez, implacables en su deseo de expresar lo máximo con el menor número de palabras posible» (1997: 20).

Por otro lado, una segunda tarea que obedece al principio de relevancia en la escritura del guion es el proceso de selección y combinación de los hechos que serán mostrados ante la cámara, que a su vez deben adquirir una cohesión interna medida y ordenada, libre de material cuya presencia no esté debidamente justificada para lograr la inteligibilidad de la historia.

Pero la selección de los acontecimientos no se puede dejar en manos del azar o de la indiferencia; debe formar una composición. «Componer» narrativamente significa algo muy parecido a componer música. ¿Qué debemos incluir? ¿Qué ha de quedar excluido? ¿Qué va primero y qué después? (1997: 553).

La materialización de estos dos principios —economía del lenguaje y selección y combinación de los acontecimientos narrados— se produce en el proceso más delicado y el reto más dificultoso del guionista: la construcción del ya mencionado diálogo. Para McKee, el diálogo es un ejercicio absolutamente calculado, arquitectónico en los términos de Hemingway: «Cada intercambio en el diálogo debe cambiar los golpes de efecto de la escena en una dirección u otra a lo largo de los cambiantes comportamientos de los personajes, sin repetirse» (1997: 462). Cada intervención es individualmente medida a nivel de contenido, lenguaje y forma, y globalmente valorada en tanto que debe integrarse orgánicamente en el diálogo en su conjunto, que a su vez debe constituir una lucha interna calculada, imposible de encontrar en una conversación cotidiana.

El diálogo no es una conversación [...]. Cuando dos amigos se encuentran en la calle y hablan del tiempo, todos sabemos que su conversación no trata realmente del tiempo. ¿Qué se están diciendo? «Soy tu amigo. Robemos un minuto o dos a nuestros ocupados días y estemos aquí de pie, en presencia del otro, reafirmando que de hecho

somos amigos». Tal vez hablen de deportes, del tiempo, o de ir de compras... de cualquier cosa. Pero el texto no es lo mismo que el subtexto. Lo que se está diciendo y haciendo no tiene que ver con lo que se está pensando y sintiendo. La escena no trata de lo que parece tratar. Por consiguiente, el diálogo en la pantalla debe tener el aroma del habla cotidiana pero un contenido superior al normal (1997: 461).

El diálogo es, de hecho, la instancia del guion en que la teoría del iceberg se materializa del modo más claro. El reto intelectual del guionista cobra aquí especial importancia, pues debe atender a cada uno de los principios ya mencionados valiéndose tan solo de la palabra: cada diálogo es una pequeña narración, cada diálogo requiere un esfuerzo análogo al que requiere la globalidad del guion. Lo que en la composición total del guion tenía que ver con seleccionar y combinar acontecimientos, en la particularidad del diálogo se transforma en selección y combinación de temas, de asuntos que cada personaje mencionará o no en función del subtexto: de sus pensamientos no verbalizados, de sus emociones, que modelan y perfilan la forma que toman sus palabras en un delicado desequilibrio. Texto no es subtexto, y el diálogo en el guion debe poner de manifiesto esta diferencia.

2.2.3. Contenidos: gentes vivas frente a personajes caricaturescos

Hemingway no entra en detalle acerca de los contenidos que deben abarcar las historias, pero sí realiza una importante aclaración que, junto con el análisis de sus obras, permite dilucidar cuáles eran los objetos de su interés en la representación literaria. Pone de manifiesto la necesidad de crear gentes que vivan en lugar de personajes, pues si estos no son usados como mero vehículo de representación de las primeras, devienen una simple caricatura. Robert McKee sienta, desde el inicio de su obra, un principio análogo basado en la diferencia entre arquetipos y estereotipos:

El guion propone arquetipos y no estereotipos. Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se visten de una expresión única y de una cultura específica. Las historias estereotipadas hacen justamente lo contrario: carecen tanto de contenido como de forma. Se reducen a una cultura específica disfrazada con generalidades rancias y difusas (McKee, 1997: 18).

McKee está evidenciando, con esta declaración, el problema que Hemingway detectaba en los escritores que instrumentalizaban a los personajes para hacer un alarde de cultura antinatural. Por otro lado, esa responsabilidad del escritor remarcada por Hemingway de hacer emerger a las gentes «tomadas de su experiencia, de su cabeza y de su corazón» parece estar

relacionada con la profunda preocupación por los problemas y tormentos humanos que las obras del escritor norteamericano reflejan, y que a menudo quedan personificados a través de sus personajes o tramas. McKee tampoco pierde de vista esta responsabilidad del guionista hacia lo humano y hacia la profundidad de la realidad que lo rodea:

La selección y la organización de acontecimientos que hace el narrador son su metáfora maestra, y reflejan la interconexión de todos los niveles de realidad: personal, política, ambiental y espiritual. La estructura de una historia, libre de caracterizaciones y ambientaciones superficiales, revelará la cosmología personal del autor, su percepción de las pautas y motivaciones más profundas que marcan el cómo y el porqué de las cosas de este mundo: su esquema del orden oculto de la vida (1997: 24).

McKee está convencido de que el guion se articula en torno a las preocupaciones humanas universales, razón por la cual identifica las instancias que lo conforman con aquellas que tratan de acercarse a la realidad: para él, las estructuras y principios dramáticos a los que está sujeto son, simplemente, estructuras y principios humanos (1997: 87).

2.2.4. La dependencia entre texto y subtexto: el receptor activo

En el capítulo anterior se había detectado una incapacidad deliberada del texto en Hemingway para funcionar por sí mismo: restringiendo la historia a la mera acción, el conflicto no era perceptible, la razón de ser de la historia naufragaba. Solo atendiendo al subtexto se podía encontrar el verdadero sentido de la historia. Este hecho bosquejaba un tipo de lector activo y atento, capaz de descifrar lo oculto en el texto, dispuesto a dilucidar la forma del iceberg bajo el agua para captar así su completitud.

McKee hace referencia en diversas ocasiones a la diferenciación entre texto y subtexto. Sin embargo, la relación entre estos estratos se produce en manera diversa a como Hemingway lo concibió para la narración literaria. En el guion:

Una historia se convierte en una especie de filosofía viva que el público comprenderá en su conjunto, de inmediato, sin tener que pensar acerca de ella de forma consciente —se trata de una percepción unida a las experiencias que hayan acumulado durante sus vidas— (1997: 149).

En esta afirmación se encuentra la divergencia esencial entre la teoría del iceberg inicialmente planteada por Hemingway y la reformulación establecida a través del guion audiovisual y sintetizada por McKee. Si en Hemingway era necesario captar la parte oculta del

iceberg para encontrar el sentido de la historia, en el guion no ocurre de tal manera: la parte visible del iceberg debe tener sentido por sí misma o, en todo caso, la parte oculta debe ser fácilmente perceptible para el espectador si de ello depende el sentido de la historia. Lo que McKee está subrayando en la afirmación recientemente citada es que el público es elemento fundacional del guion, el proceso creativo de este está profundamente ligado a ello: trama, contenido y forma están al servicio de producir una cierta sensación en el espectador.

En Hemingway el esfuerzo por volver la historia inteligible recae en parte sobre el escritor, que debe tomar el papel de arquitecto para construir un iceberg cuyas partes visibles reflejen en el modo justo las invisibles, para trazar una trama perfecta que proporcione únicamente la información absolutamente necesaria para el lector. Pero la reconstrucción de la historia recae también sobre este último, pues debe hacer un esfuerzo de atención y sensibilidad por visualizar lo invisible, por captar aquello que está y no está al mismo tiempo.

En McKee, el guionista asume la totalidad de esta responsabilidad. Su función de arquitecto no se encuentra al servicio de una concepción de la trama basada y dependiente de sus presencias y ausencias: estas son tan solo otro recurso que puede y debe utilizar para incrementar la calidad de la historia. Pero se trata siempre de un recurso y no de una estructura: la inteligibilidad de la historia no reside en la relación entre texto y subtexto. Puede darse la situación de que el texto se entienda por sí mismo, es decir, que los hechos signifiquen y que el conflicto se perciba sin atender al subtexto; o que el texto requiera al subtexto, pero en este caso el segundo será fácilmente aprehensible.

Esto no quiere decir que no sea posible o que no exista una producción audiovisual en que la teoría del iceberg se cumpla según las premisas de Hemingway, en que el texto no funcione con independencia del subtexto, en que los hechos por sí solos no ofrezcan un conflicto si no se atiende a su dimensión más profunda. Lo que aquí se afirma es que los estudios demuestran que la tendencia mayoritaria del audiovisual no se corresponde con ello. Aunque el subtexto posea una enorme complejidad, el texto tiene la capacidad de funcionar por sí mismo: en las producciones audiovisuales los hechos contienen un conflicto perceptible, la parte visible del iceberg constituye una historia por sí misma, independientemente de si el subtexto, el iceberg oculto, la enriquece o tiene el potencial para dotar al conflicto de una complejidad más profunda. La razón es simple: en la concepción misma del guion la historia no depende de sí misma, sino que se encuentra al servicio del espectador, generalmente pasivo por razones socio-culturales que tratarán de explorarse en los capítulos sucesivos del presente estudio.

3. LA TEORÍA DEL ICEBERG EN LAS FICCIONES CONTEMPORÁNEAS

La investigación de Robert McKee contrastada con la teoría de Ernest Hemingway abre la puerta a dos importantes conclusiones. Por un lado, resulta llamativo el hecho de que la propuesta de Hemingway de una narración concebida como arquitectura —en tanto que selección y combinación de hechos relevantes y significativos— haya encontrado un lugar de casi absoluto afianzamiento en las producciones audiovisuales. Por otro lado, la variación que dicha teoría ha experimentado respecto al planteamiento inicial del escritor norteamericano parece abrirse a un terreno más general que aquel en el que se formulaba la pregunta: podría tratarse, en última instancia, del espacio que separa literatura y audiovisual. La formulación de las teorías de ambos estudiosos remite a dos momentos: el de la creación —por parte del escritor en el caso de Hemingway y del guionista en el de McKee— y el de la recepción —por parte del lector en el caso de Hemingway y del espectador o el público en el de McKee. Parece intuitivo pensar, por tanto, que la exploración de estos fenómenos pueda resultar fructífera para el apuntalamiento de las causas que suscitan esta diferencia.

3.1. Creación y recepción de la narración literaria y la narración audiovisual

Si bien las reflexiones de Hemingway y McKee acerca de la escritura se dan en contextos muy diversos, la óptica desde la cual son planteadas no resulta tan diferente. La coincidencia entre sus teorías parece darse en el ámbito del contenido y la técnica, mientras que la divergencia se produce en ciertas decisiones de estructuración, que aluden a una concepción de base sobre la escritura misma, a una jerarquización que se produce en ese espacio de comunicación para algunos tan difuso entre emisor, obra y receptor. Si bien sería inocente creer posible la identificación y localización de todas las causas del fenómeno, parece evidente después de lo expuesto anteriormente que dicho desacuerdo no puede ser casual. La reflexión expuesta en las siguientes secciones pretende explorar el contexto sociocultural que envuelve a los fenómenos de creación y recepción de la narración literaria y audiovisual por su aparente relevancia en las divergencias de ambos tipos de narración, para posibilitar, de este modo, la apertura de un espacio crítico en el que llevar a cabo la exploración del problema.

3.1.1. El escritor y el guionista

El debate crítico acerca de la escritura o del escribir en general ha aludido siempre silenciosamente a la creación literaria. De algún modo se ha sabido desde los albores de la producción audiovisual que para la labor del guionista debía acuñarse un término diferente de aquel que tradicionalmente se había atribuido al escritor de literatura. Tal vez la historia del

término «escritor» era ya demasiado extensa como para introducir en ella a un nuevo y recién nacido integrante; o tal vez, a pesar de la similitud del proceso creativo en abstracto, las diferencias en la realización de las respectivas escrituras eran demasiado insalvables como para forzar una confluencia terminológica entre ambas concepciones.

En su texto *Por qué se escribe*, María Zambrano realiza importantes observaciones acerca de la escritura en lo referido al ámbito de la literatura. La filósofa entiende la escritura como un acto de defensa de la soledad, pues el escritor muestra aquello que sólo puede encontrar en ella. La exterioridad crea una urgencia en el escritor que lo impulsa hacia esa forma de expresión basada en la palabra, medio que lo libera de la circunstancia (Zambrano, 1987: 31). Zambrano deshace así la tradicional relación directa del proceso de escritura con la interioridad en modo similar al propuesto por Ernest Hemingway: él hablaba de la necesidad de que el escritor se deshiciera del deseo de exhibir sus propios conocimientos para dejar emerger a las gentes de su tiempo en lugar de a sí mismo; ella explicita una concepción análoga hablando en términos de vanidad: «Sacar algo de sí mismo es lo contrario que ponerse a sí mismo» (1987: 35). Para Zambrano, la escritura tiene el potencial de revelar las verdades de la existencia, por lo que el escritor debe asumir el compromiso de ser fiel a ellas y no a su propia persona. Es necesario, pues, acallar las pasiones y abrir así un gran vacío para que la verdad se instale en él. Cualquier presencia que se entrometa en este espacio la desfigurará. El escribir supone pues un momento de vencimiento de las propias pasiones, en que emerge una verdad no ya individual y privada, sino una que alude a la humanidad, y que el escritor intentará trasladar a los demás en el acto de escribir, mientras él mismo la descubre. Zambrano señala que el público de la obra no se inaugura cuando la obra es leída, sino que queda fundado desde el momento en que el escritor se pone manos a la obra, pues la comunicación en su forma espiritual da comienzo entonces (1987: 38). Al hacer patentes los secretos de la vida por medio de la escritura, el escritor ya está inaugurando ese acto de comunicación, de manera que el público coexiste con la obra y con él mismo desde el instante en que se lanza a escribir.

Así, Zambrano ofrece una visión del acto creativo de la escritura que parece confluir con la propuesta de Hemingway en tanto que hace referencia a esos contenidos que aluden a una cierta forma de verdad humana —referidos también por McKee como arquetipos— y que implican por tanto la retirada de uno mismo del texto. Sin embargo, la visión de Zambrano abre el camino hacia dos nuevos planos en el acto creativo de la escritura literaria: la soledad del escritor y la dimensión comunicativa en que se sumerge. Escribir «es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable» (1987: 31). Esta

reflexión apunta hacia las dos dimensiones que diferencian el acto de escritura de una narración literaria y audiovisual.

Aunque el acto comunicativo se inaugure para ambos —escritor y guionista— en el momento de escribir, no lo hace de igual manera. Para el escritor, de acuerdo con Zambrano, el lector queda ya inaugurado en ese momento por tratarse de un acto comunicativo; pero lo hace en modo abstracto, no tiene por qué existir una influencia directa y explícita del receptor sobre el escritor, pues una narración literaria puede completarse sin alcanzar la difusión. El escritor puede decidir no compartir su obra, restringirla a la soledad en la que la ha escrito, y esta continuará encontrándose igual de completa para sí que si la hubiera publicado. El objeto artístico se sitúa en manos del escritor sin necesidad de arrojarlo al mundo; aunque una novela nunca se publique, existe y su realización se culmina en el momento en que el autor decide que así sea, cuando hace la última corrección o escribe el punto final. Esa es la soledad del escritor, su autosuficiencia, la independencia de la obra respecto al receptor para completarse en ese entorno materialmente privado que se compone de ella misma y de su autor.

El guionista, en cambio, nunca se encuentra solo. Cuando completa la escritura del guion, no tiene en sus manos un objeto artístico completo: cuenta tan solo con una semilla, con una obra en potencia que requiere de la participación de terceros para devenir una obra completa. Dirección, producción, interpretación: son numerosos los estadios que aún le quedan por recorrer, las manos por las que debe pasar antes de llegar a verse realizada. Las obras dramáticas, aunque son susceptibles de ser interpretadas, ello no constituye un requisito indispensable; muchas obras de teatro son publicadas y leídas sin que ninguna compañía de teatro se incline por ellas, y aguardan, pacientes, el momento en que eso ocurra para ser reinterpretadas y alcanzar una nueva existencia, una nueva versión que prácticamente dará lugar a una obra nueva. Con el guion la situación es diferente. Los guiones no se venden en las librerías, no devienen alcanzables a no ser que una productora apueste por ellos y los complete mediante la filmación. El guionista se ve influido así por la falta de soledad: la consciencia de que la obra que construye no será nunca únicamente suya, de que aquello que compone e imagina podrá ser adulterado por otras mentes creativas que atiendan a parámetros diversos. Entre esos criterios necesariamente se encontrará el económico, el comercial, el que cuantifica y atiende a la satisfacción del público para garantizar de ese modo los beneficios monetarios. Esta consciencia recae sobre el guionista y modula la actividad artística, que, en contraste con la labor del escritor, queda obligatoriamente contaminada por el comportamiento de la industria y la sociedad de masas.

Bajo una cierta perspectiva, el guionista representa el paradigma del hombre posmoderno. Tal y como observa Zygmunt Bauman, los individuos en la posmodernidad buscan incansablemente nuevas experiencias, nuevos estímulos, que se suceden, podríamos decir, como si del tachado de los elementos de una lista se tratase (Bauman, 1997: 22). Y dicha lista es pública. Las experiencias son discretas y no continuas, no se busca el goce de un momento y su transición hacia el siguiente, sino que la transición funciona como un mero trámite que se ha de superar para poder acceder a la siguiente experiencia. La contemplación no cobra ya sentido si no es a través de la mirada del otro; en definitiva, de lo público. En su novela *La lentitud*, Milan Kundera define al sujeto afectado de este modo a través de la figura del «bailarín», al que define como aquel que desea «ocupar el escenario desde donde poder irradiar su yo» (Kundera, 1995: 27). Se trata de un individuo determinado por la falta de soledad, atravesado por la dimensión pública de su existencia. Así, el sujeto posmoderno o bailarín:

[...] dará a conocer sus propuestas públicamente, desde una tarima, bailando, y convocará a los demás por su nombre a que le sigan en su acción; insisto, no discretamente (para dejarle al otro el tiempo de pensarlo, de sopesar contrapropuestas), sino públicamente y, de ser posible, por sorpresa.

Bauman y Kundera coinciden en esta definición al subrayar la dimensión pública y la inclinación hacia la velocidad y la insignificancia. Las inquietudes que afronta el guionista responden a este paradigma. Por un lado, las condiciones en que afronta la escritura se corresponden con esa dimensión pública recientemente detallada, el escenario del que no puede escapar durante la creación por la necesidad de satisfacer y persuadir a terceros para dotar a su obra de completitud. Por otro lado, la segunda parte de la descripción del bailarín deja entrever un fenómeno relevante: la fascinación del sujeto posmoderno por la sucesión desenfadada de acciones que no es capaz de procesar. La versión de la teoría del iceberg bosquejada por el guion audiovisual constituye la materialización de esta pulsión: hechos que se suceden sin transición, omitiendo todo aquello que no resulta relevante para la trama y que sumiría al espectador en una cierta actitud contemplativa. Una trama palpable que significa por sí misma, que no requiere tiempo de reflexión para ofrecer al público una forma de satisfacción.

El guionista se distingue del escritor en tanto que las condiciones de la escritura lo definen al convertirlo en bailarín. Ello no excluye el hecho de que el escritor pueda también convertirse en bailarín si la preocupación por ver su obra publicada y aclamada lo embarga desde el inicio; pero las condiciones de la escritura literaria le permiten mantenerse en soledad,

no lo obligan del mismo modo que al guionista a moldear su obra a las condiciones de vida posmodernas. Sin duda el escritor se ve impulsado a devenir bailarín, a silenciar su propia soledad y escribir «desde una tarima»; pero no son las condiciones de la escritura las que lo empujan a seguir ese camino, sino las condiciones sociopolíticas en que escribe. El guionista afronta el problema de su contexto social desde dentro, pues la realización del guion audiovisual depende, desde su inicio, de la industria que incentiva la transformación de los artistas en bailarines.

3.1.2. El lector y el espectador

Del mismo modo en que el acto de escritura se da en soledad, las condiciones materiales de la lectura tienen lugar en modo similar. Dos momentos son relevantes aquí. Por un lado, la soledad mencionada, pues la actividad lectora —tal y como la conocemos hoy día— se produce en términos materiales entre el individuo y el libro que sostiene entre sus manos, que lo aísla de la realidad que lo rodea en tanto que nadie más participa de la misma actividad junto a él, al mismo tiempo, al mismo ritmo. Por otro lado, es importante el hecho de que acercarse a una narración literaria es siempre elección voluntaria del individuo, que escoge apartar todas sus obligaciones y distracciones cotidianas para centrar su atención y sumergirse en el libro que sostiene entre las manos, o el dispositivo que lo reproduce.

Con las producciones audiovisuales la situación es diferente. Si bien la ficción reclama en la mayoría de los casos ser asimilada en soledad, existe una innegable tendencia del audiovisual a incluirse en el terreno de la socialización. En las salas de cine es obligatorio apagar el teléfono móvil, la estancia queda sumida en la oscuridad para que todo aquello que percibe la vista del espectador sea únicamente la película; y, sin embargo, acudir al cine en soledad constituye casi un tabú, representa un evento insólito; las películas en general ocupan un lugar privilegiado entre las actividades en familia o entre amigos; la televisión constituye un elemento casi indispensable de la sala más compartida de las casas. Por otro lado, la narración audiovisual no ha quedado reducida a las salas de cine y la pequeña pantalla: la publicidad, omnipresente en los tiempos contemporáneos, ha convertido el audiovisual en su vehículo preferente, imponiendo de ese modo su consumo al individuo. Este se ve sometido a un moldeamiento de su propia sensibilidad hacia el medio al ser víctima de un consumo involuntario constante, que educa su entendimiento volviéndolo pasivo y habituado a la velocidad, al suceso inmediato, insignificante. El audiovisual constituye así uno de los mecanismos que dictatorialmente moldean la sensibilidad del individuo, caracterizada por una impaciencia madurada de manera progresiva a lo largo del tiempo. De este modo, cuando se

produce un acercamiento voluntario del individuo a una producción audiovisual, la percepción de esta se encuentra ya adulterada por la mella que en su sensibilidad ha dejado el resto de productos audiovisuales que ha consumido sin escoger hacerlo, y que han educado su entendimiento sensorial en los ritmos frenéticos y las sucesiones de eventos insignificantes característicos de la posmodernidad.

3.2. *La deconstrucción de las formas de inteligibilidad posmodernas*

El consumo involuntario de productos audiovisuales crea por tanto una huella en la sensibilidad y en la forma de inteligibilidad del individuo. Al mismo tiempo, las formas de inteligibilidad sociales definen la forma que toman los productos culturales al aceptarlos o rechazarlos por su efectividad. De este modo tiene lugar en la contemporaneidad una vieja dialéctica: la cultura define a la sociedad y la sociedad define a la cultura en un proceso continuado que no admite giros radicales, sino que sigue su cauce respetando sus propias leyes físicas. Las aguas de un río no pueden ir contracorriente para ascender de nuevo a la montaña; es necesario que se produzca el fenómeno natural de la evaporación para retornar allí adonde proceden. Del mismo modo, la relación dialéctica entre cultura y sociedad no puede mágicamente retroceder sobre sí misma: los procesos que la transforman lo hacen respetando sus leyes naturales.

3.2.1. La velocidad posmoderna

Bauman y Kundera reflexionaban acerca del impulso de velocidad que se apodera del individuo contemporáneo en todos los estadios de su vida, un hecho que parecía guardar relevancia en la consolidación de la teoría del iceberg como estructura de la narración audiovisual predominante. Las propuestas que realizan —uno desde la sociología y otro desde la literatura— parecen confluir y dialogar entre sí al expresar una diagnosis de la sociedad que se define por contraste con un tiempo pasado.

La obra de Milan Kundera en su totalidad adquiere ese trasfondo, pero una novela en particular representa la materialización del problema de la velocidad, pues en ella es abordado desde todas las instancias narrativas posibles. *La lentitud* (1995) constituye una aproximación desde la literatura y la intertextualidad hacia dicha teoría: es una defensa de la contemplación en contenido y en forma, una obra que se separa diametralmente de la teoría del iceberg de Hemingway para dedicarse a la dispersión, para entremezclar ficciones y realidad en un ejercicio que invita a dotar de relevancia a lo insignificante a través de observación pausada de

cada pequeño acontecimiento. No obstante, la crítica a la velocidad se materializa en modo explícito también en el plano del contenido.

La novela comienza con un viaje en coche hacia el castillo-hotel en que Kundera se está a punto de hospedarse con su mujer, Vera. Mientras conduce se percata de que, tras él, un conductor impaciente ansía adelantarlo. Surgen a través de este hecho y del diálogo silencioso con Vera una serie de reflexiones: la valentía del conductor tiene que ver con su aferramiento a un fragmento de tiempo impersonal, pues no recuerda nada sobre su vida en ese momento de velocidad desgajado del porvenir. Quien va a pie, quien corre, afirma Kundera, siente su cuerpo, siente el cansancio y por tanto su propia vida. Pensando en esta velocidad «que es incorporal, inmaterial, pura velocidad en sí misma, velocidad éxtasis» (Kundera, 1995: 11), Kundera piensa en el culto al orgasmo de su tiempo, en «la reducción del coito a un obstáculo que hay que superar lo más rápidamente posible para alcanzar una explosión extática, única meta verdadera del amor y del universo». Así, se llega a preguntar qué ha sido del placer de la lentitud, cómo la ociosidad —contemplativa— se ha transformado en desocupación —frustrante, busca movimiento. Por el retrovisor ve al conductor desesperado por adelantarlo, y a su mujer junto a él, que, compartiendo su irritación, permanece inquieta fundiéndose con su pareja únicamente en el deseo común de velocidad. Kundera evoca entonces la novela *Point de lendemain*, escrita por Vivant Denon en 1777, y ve en la lentitud del carruaje que lleva a los amantes hacia el castillo la atmósfera de sensualidad que compone la esencia de la historia.

De este modo, la novela de Kundera establece, a través del intertexto, el contraste entre dos tiempos que Zygmunt Bauman ha evidenciado mediante la metáfora de un cambio de estado: la transición de la fase «sólida» de la modernidad a la «líquida», propia de la posmodernidad:

[...] una condición en la que las formas sociales [...] ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado. Resulta improbable que las formas, presentes o sólo esbozadas, cuenten con el tiempo suficiente para solidificarse y, dada su breve esperanza de vida, no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y para las estrategias a largo plazo; de hecho, se trata de una esperanza de vida más breve que el tiempo necesario para desarrollar una estrategia coherente y consistente (Bauman, 2007: 7).

La metáfora del cambio de estado de sólido a líquido puede ilustrar del mismo modo el fenómeno del iceberg: el modelo de narración que en Hemingway aún conservaba solidez, que requería la participación activa y la minuciosidad del lector, se derrite en el guion, dando paso a la sucesión de acciones que se suceden sin que el espectador tenga tiempo de solidificarlas, sin crear una reflexión a largo plazo sino una satisfacción transitoria. El modelo de cultura que mejor se adapta al retrato de la contemporaneidad que Bauman dibuja —los tiempos líquidos— no es la literatura, sino el audiovisual, que derrite el iceberg adecuándose y reforzando las formas de inteligibilidad contemporáneas en ese proceso dialéctico continuo e irrefrenable entre cultura y sociedad.

3.2.2. La desaceleración de los tiempos

Cuando Hartmut Rosa aborda la cuestión de la velocidad, lo hace en otros términos, al identificar directamente la modernidad tardía con la aceleración. Para él, existen dos fuerzas que se encuentran en oposición constante: aceleración y desaceleración. Aunque la balanza no se encuentre en equilibrio y la primera haya ganado mucha ventaja sobre la segunda, en la sociedad continúan existiendo mecanismos de aceleración y desaceleración que provocan, respectivamente, un aumento o una disminución en la velocidad del cambio (Rosa, 2010: 56). Esta perspectiva abre la puerta a una esperanza, a la posibilidad de una redistribución de las fuerzas que permita poner freno a la velocidad acusada por Bauman y Kundera y materializada en la deriva de la teoría del iceberg y las narraciones audiovisuales.

Hartmut Rosa distingue entre varias formas de desaceleración. Por un lado, se encuentran los límites naturales de velocidad, que tienen lugar en los procesos que por su naturaleza no pueden ser acelerados sin ser manipulados. Un ejemplo de ello serían las acciones físicas, como la velocidad de procesamiento de nuestro cerebro o el tiempo de gestación. En segundo lugar se encuentran los lugares aislados de la aceleración y la modernización, como es el caso de las islas perdidas en el mar o de ciertas sectas religiosas aisladas de forma voluntaria. El tercer tipo de desaceleración tiene que ver con las consecuencias de la disfuncionalidad de la aceleración: un ejemplo sería el tráfico —un mecanismo de aceleración como son los coches produce un resultado global de desaceleración— o ciertas formas patológicas de depresión, a menudo producidas por presiones relativas a la velocidad de la vida. En cuarto y último lugar se sitúan las formas intencionales de desaceleración, que se subdividen en dos: la desaceleración funcional, que consiste en una preservación de las capacidades para poder acelerar más adelante —como ocurre, por ejemplo, con los retiros a lugares de meditación—; y, por otro lado, la desaceleración ideológica, que tiene por objetivo explícito el cese radical de la

aceleración —es el caso de ciertos grupos religiosos o colectivos ecologistas radicales (2010: 62).

Rosa considera, no obstante, que todos estos mecanismos resultan insignificantes e ineficientes, pues ninguno de ellos constituye una presión genuina contra el fenómeno global de la aceleración (2010: 67). El sociólogo señala que aquello que las aportaciones de Baudrillard, Virilio, Jameson o Fukuyama dejan entrever es que la sociedad contemporánea carece de energías nuevas verdaderas, lo que convierte la velocidad frenética de la modernidad tardía en un mero fenómeno superficial que encubre la profunda inercia estructural arraigada por completo en la cultura y en todos los ámbitos de la vida en nuestra era. Por consiguiente, cualquier teoría sociológica de la sociedad de la aceleración debe tener presente la parálisis en que se encuentra sumida (2010: 65).

Si la sociedad y la cultura se transforman mutuamente, tiene sentido aplicar el modelo propuesto por Rosa al objeto de estudio de este trabajo. La teoría del iceberg entendida a la manera en que se aplica al guion audiovisual representa un mecanismo de aceleración de la sensibilidad del individuo. Sometido a un aluvión de productos audiovisuales a través de la publicidad, las redes sociales, las plataformas o la televisión, el individuo contemporáneo recibe una educación involuntaria a su sensibilidad engendrada en la industria, que genera productos en serie caracterizados por una insignificancia disfrazada de acontecimientos aparentemente intensos y diseñados para impresionar los sentidos y distraer el intelecto. Dice Irene Vallejo en su *Manifiesto por la lectura*:

Presos de la prisa, hemos arrinconado la educación de la paciencia. A esta falta de serenidad cognitiva podemos denominarla crisis de distracción. Guy Debord afirmó que nuestro tiempo nos empuja a ser más espectadores que lectores; es decir, a diluir la tensión del lector en la entrega del espectador. Leer no es tan pasivo como oír o ver; es recreación y efervescencia mental (Vallejo, 2020: 27).

El mecanismo de aceleración que constituye el audiovisual consiste, en última instancia, en el desarrollo de una impaciencia crónica, que irremediamente nos aleja de la lectura por su carácter pausado y reflexivo. «Lo líquido» educa contra «lo sólido»; por ello la reproducción incesante de sus patrones lo autoprotege de un regreso hacia el estado anterior. El consumo en masa de productos audiovisuales genera una dependencia de velocidad en el individuo, para el que la lentitud se vuelve insoportable.

Si la teoría del iceberg característica del audiovisual constituye un mecanismo de aceleración, de acuerdo con los presupuestos de Hartmut Rosa debería existir un mecanismo

de desaceleración complementario. La clasificación de estos mecanismos que el teórico realizaba presentaba tan solo una serie de formas de desaceleración que él mismo calificaba de ineficaces: en unos casos, por anecdóticas —como es el caso del tráfico—; en otros, por radicales —como ocurre con las asociaciones ecologistas que construyen un microcosmos aislado dentro del macrocosmos de la velocidad. Cabe pensar, por consiguiente, que un mecanismo de desaceleración que resultase eficaz debería, por un lado, abarcar la totalidad, y, por otro, ser progresivo. A través de las reflexiones de Irene Vallejo es posible concebir la lectura como ese mecanismo buscado:

Leemos a nuestro propio ritmo, modulamos la velocidad, interiorizamos lo que queremos asimilar y no lo que nos arrojan con tal ímpetu y volumen que acabamos apabullados. En esta época acelerada, los libros emergen como aliados para recuperar el placer de la concentración, la intimidad y la calma. Por eso, leer puede ser un acto de resistencia en una época invadida por la información nerviosa y desbocada. [...] Un libro respeta nuestra atención, nos mantiene desconectados de las urgencias, las notificaciones y la publicidad. No tiene baterías que recargar, es resistente y puede ser muy bello.

Contra las imágenes y los hechos efímeros, contra la velocidad, contra la insignificancia, contra las historias que se marchan sin dejar rastro tras de sí en el intelecto: la lectura. Contra la inmaterialidad de la imagen digital: la solidez de la página. El mecanismo de desaceleración que puede combatir la velocidad —no sólo de la cultura, sino de la vida, pues ambas se encuentran ligadas con hilos invisibles pero resistentes— es ese viejo hábito que por momentos ha parecido encontrarse en situación de peligro. La lectura es un acto de paciencia en sí mismo, que alberga en su repetición el potencial para devolvernos la capacidad de contemplación perdida. Tal vez no en la manera en que la conocíamos en otro tiempo, pues la presencia de otros medios y tecnologías es innegable y carecería de sentido perseguir una nostalgia irrealista que buscara situarnos en un estadio previo a su existencia. Sea como sea, escritura y lectura se sitúan como un baluarte al que proteger. «La lectura seguirá cuidándonos si cuidamos de ella. No puede desaparecer lo que nos salva» (2020: 31). En la lectura parece encontrarse un atisbo de esperanza contra la enfermedad de la impaciencia, una puerta abierta a un nuevo futuro para la sensibilidad del individuo y para esa forma de arte aprisionada y afectada por los males de la sociedad contemporánea: la narración audiovisual, concebida ya en un mundo erróneo, ligada de pies y manos desde su nacimiento.

4. CONCLUSIONES

La teoría del iceberg de Hemingway experimentó un cambio significativo respecto a sus presupuestos iniciales al ser adaptada a la escritura de narraciones audiovisuales. Robert McKee da cuenta de ello en *El guion*, donde los puntos de contacto con la vieja teoría reposan en su parte más externa: la parte visible del iceberg continúa haciendo brillar implícitamente la parte oculta; el principio de la relevancia se manifiesta en la economía del lenguaje y en la selección y combinación de acontecimientos que articulan la historia; los contenidos continúan aludiendo a problemas humanos universales que el escritor es capaz de percibir gracias a su minuciosa observación de la realidad. La divergencia se produce en un aspecto muy localizado que afecta al primer principio, esa relación complicada entre texto y subtexto, que en Hemingway constituía un paso insalvable para la comprensión de la historia, pues su sentido más profundo se hallaba en esa masa de hielo oculta bajo el agua cuya forma tan solo era accesible a la intuición del lector. En el guion audiovisual, el texto no depende del subtexto del mismo modo, pues la comprensión del subtexto no es determinante para captar un cierto sentido de la historia. En las narraciones de Hemingway, la acción por sí sola no funciona como peripecia; sin el sentido que aporta el subtexto la acción naufraga, carece de una razón de ser narrada. En las narraciones audiovisuales no ocurre del mismo modo: la acción por sí misma sí que desarrolla un conflicto, posiblemente reinterpretable y redimensionable a través del subtexto si este es captado. Pero la peripecia, aunque insignificante, existe.

Frente al lector activo que requerían las narraciones literarias regidas por la teoría del iceberg de Hemingway, el guion amplía el espectro y adapta su estructura para recoger también al espectador pasivo. Herbert Marcuse observa en el momento de universalización de la cultura una pretensión de dotar al individuo de un consuelo espiritual para soportar mejor los males físicos que la jornada laboral le causa. Esta observación proyectada sobre los tiempos contemporáneos permite entrever una primera intuición sobre el porqué de que el guion se haya moldeado para acoger al espectador pasivo: la industria, que regula la producción audiovisual, pudo haber percibido la rentabilidad de ofrecer un entretenimiento fácil y cómodo de captar para un trabajador con la mente o el cuerpo exhaustos, y el potencial para la producción en serie que suponía la creación de ficciones insignificantes.

Sociedad y cultura se encuentran en un proceso continuo de cambio recíproco: la sociedad define la cultura y la cultura define a la sociedad. Sin embargo, esta relación dialéctica acusa a su vez las condiciones materiales en que tiene lugar. Por tanto, una exploración justa de las causas que han llevado a la teoría del iceberg a evolucionar de esa manera en el campo

del guion pasa necesariamente por un análisis de las condiciones materiales en que se produce y de la sociedad que la ha acogido en manera tal.

La reflexión sobre la materialidad de la escritura audiovisual puede ser llevada a cabo, a este respecto, en modo contrastivo con la escritura literaria, ampliamente investigada durante su larga vida. En este sentido, cobran relevancia tanto el ámbito de la creación como el de la recepción.

En el primer caso, el contraste se produce entre escritor y guionista. De acuerdo con María Zambrano, la escritura es un acto de defensa de la soledad en la que se está; sin embargo, no deja de tratarse de un acto comunicativo que funda al lector en el instante mismo en que el autor se lanza a escribir, pues es en ese momento cuando comienza la transmisión de una cierta forma de verdad de carácter profundamente humano. Esta concepción resulta adecuada para el análisis por su confluencia con la percepción bajo la cual Hemingway articula la teoría del iceberg original, según la cual el escritor debe retirarse a sí mismo del texto para dar paso a unos contenidos que aluden a las inquietudes humanas más profundas. Sin embargo, Zambrano añade dos dimensiones: la soledad del escritor y la dimensión comunicativa. El escritor compone su obra hasta su finalización en soledad y, aunque el receptor esté presente en una dimensión espiritual, este no tiene por qué influir sobre el escritor en la confección de la obra; cuando el lector se acerque a ella tendrá ya en sus manos un objeto artístico terminado —si bien será libre de completarlo, bajo una cierta perspectiva, con sus propias interpretaciones. El guionista en cambio nunca se encuentra solo, pues un guion por sí solo no constituye una obra artística terminada: requiere a terceros que se encarguen de su interpretación y filmación en un largo proceso que implicará inevitables transformaciones. Por otro lado, la dimensión comunicativa ejerce una enorme presión sobre él, pues de la aceptación del público y la industria depende la realización y finalización de su obra. Este paradigma halla una correspondencia con el individuo posmoderno, que, de acuerdo con las consideraciones de Milan Kundera, tiene la sensación de actuar siempre desde un escenario, sometido a una exposición pública constante que moldea su propia existencia.

En el ámbito de la recepción, es preciso distinguir entre las instancias de lector y espectador. El lector, como el escritor, se sitúa solo frente al libro: la lectura es todavía un acto de soledad, controlado por uno mismo. Además, el acto de leer es siempre voluntario, producto de una elección activa del lector. Para el espectador, la situación es diferente: el cine, tanto en la grande como en la pequeña pantalla, parece encaminado a convertirse por completo en una actividad social y no solitaria. A su vez, el consumo de productos audiovisuales en los tiempos contemporáneos tiene lugar, en muchas ocasiones, de forma involuntaria: la omnipresencia de

las pantallas ha acostumbrado al individuo a los estímulos audiovisuales y ha educado su sensibilidad en los acontecimientos intensos que se suceden a gran velocidad sin dar pie a la reflexión, alimentando la tendencia al consumo cuantificable de ficciones insignificantes. Este proceso deja una mella en la sensibilidad del individuo, que, cuando se acerca por voluntad propia a una producción audiovisual, padece una impaciencia incontrolable generada por horas y horas de consumo audiovisual involuntario filtrado por la industria.

Así, las condiciones materiales de la creación y recepción de guiones sientan una base que moldea ya su estructura desde el instante cero, que le impiden construirse con la misma libertad con que tiene lugar la escritura literaria. A su vez, como se ha mencionado, las coordenadas sociológicas en que se produce son también determinantes, pues es la sociedad, en última instancia, la que acoge o expulsa un modelo u otro.

A este respecto, son interesantes las consideraciones de Zygmunt Bauman y Milan Kundera acerca de la velocidad de los tiempos posmodernos: el ritmo frenético de las sociedades actuales habría obligado al hombre a abandonar la contemplación en favor de la desocupación que busca movimiento constante. O, siguiendo la metáfora de Bauman, lo sólido ha devenido líquido, y lo líquido no tiene la capacidad para solidificarse de nuevo. La velocidad a la que las sociedades están sometidas no deja tiempo para que nada se asiente en el espíritu, del mismo modo que la teoría del iceberg utilizada en el guion audiovisual postula una sucesión de acciones insignificantes, que no crean una inquietud en el individuo y sólo le proporcionan una satisfacción pasajera de su adicción a la velocidad.

En este sentido, las consideraciones de Hartmut Rosa resultan de especial relevancia. Él, a diferencia de Kundera y Bauman, no define la contemporaneidad a través de la velocidad, sino en términos de aceleración: el mundo se encuentra sometido a fuerzas de aceleración y desaceleración, y en la modernidad tardía los mecanismos de desaceleración han devenido anecdóticos, o demasiado extremos como para ser tenidos en cuenta. Cabe pensar, de acuerdo con esto, cuál podría ser el mecanismo de desaceleración que diese al guion la libertad que sí que es susceptible de encontrarse en otros procesos artísticos, como es el caso de la literatura. Irene Vallejo tiene una respuesta: la lectura tiene un potencial salvador de nuestra sensibilidad. Si la industria ha educado nuestra forma de inteligibilidad artística en la velocidad a través del consumo involuntario de productos audiovisuales —lo que constituiría un mecanismo de aceleración—, una respuesta a la altura podría consistir en responder con el acto voluntario de la lectura, que constituye en sí mismo un mecanismo de desaceleración. Y es que la lectura representa una actividad paciente en sí misma, en que el lector decide por sí solo los ritmos con que afronta la historia, en que cuenta con el tiempo de seleccionar y asentar lo que la ficción

arroja sobre su espíritu sin sentirse abrumado por el aluvión de hechos frenéticos que se suceden ante sus sentidos desgastados. La repetición de este acto de paciencia tiene el potencial, en definitiva, para convertir lo líquido en sólido, para retornar al individuo el placer de la contemplación y el goce de la lentitud.

Tal vez en ello residan las condiciones de posibilidad para ofrecer un nuevo futuro al guion audiovisual, libre de las prisiones líquidas, preparado para descubrirse a sí mismo desde unas coordenadas que no lo inciten a devenir producto en lugar de obra. El tiempo ha evidenciado que las ficciones ocupan cada vez una parte más importante de nuestras vidas. Aquello que parece ser eterno son las ficciones; no la lectura. La lectura requiere individuos que la cuiden, gentes que luchen por su supervivencia y que la salven de la muerte del mismo modo en que ella ha salvado al ser humano desde tiempos ancestrales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aristóteles. (2013). *Poética*. Alianza (Documento original publicado 335 A.C.).
- Bauman, Z. (1997). *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal, 2001.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets, 2008.
- Hemingway, E. (1927). 'The Killers'. En E. Hemingway, *The Short Stories* (págs. 279-289). Scribner, 2003.
- Hemingway, E. (1932). *Muerte en la tarde*. Edición libre.
- Hemingway, E. (1959). *The Art Of The Short Story*. Recuperado el 19 de abril de 2021, de <http://www.pfgpowell.plus.com/Pages%201/Resources/Art%20of%20the%20Short%20Story.pdf>
- Kundera, M. (1995). *La lentitud*. Tusquets, 1995.
- Marcuse, H. (1968). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En *Cultura y Sociedad*. Sur.
- McKee, R. (1997). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial, 2016.
- Rosa, H. (2010). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores, 2016.
- Vallejo, I. (2020). *Manifiesto por la lectura*. Siruela, 2020.
- Zambrano, M. (1987). Por qué se escribe. En *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza, 1987.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aristóteles. (2013). *Poética*. Alianza (Documento original publicado 335 A.C.).
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bauman, Z. (1997). *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal, 2001.
- Bauman, Z. (2005). *La vida líquida*. Barcelona: Planeta, 2013.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets, 2008.
- Blanchot, M. (1949). *La parte del fuego; La literatura y el derecho a la muerte*. Madrid: Arena Libros, 2007.
- Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica de España, 2013.
- Certeau, M. d. (1975). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- Field, S. (1979). *El manual del guionista*. Plot Ediciones, 2005.
- Fuster, J. (1975). Les originalitats. En *Obres Completes: Assaigs IV, I*. Barcelona: Edicions 62.
- Hemingway, E. (1927). *The Short Stories*. Scribner, 2003.
- Hemingway, E. (1932). *Muerte en la tarde*. Edición libre.
- Hemingway, E. (1951). *Il vecchio e il mare*. Mondadori, 2016.
- Hemingway, E. (1959). *The Art Of The Short Story*. Recuperado el 19 de abril de 2021, de <http://www.pfgpowell.plus.com/Pages%201/Resources/Art%20of%20the%20Short%20Story.pdf>
- Kundera, M. (1995). *La lentitud*. Tusquets, 1995.
- Lawson, J. H. (1974). *El proceso creador del film*. Editorial Ayuso, 1974.
- Lukács, G. (2016). *Teoría de la novela*. Barcelona: Penguin Random House (Debolsillo).
- Marcuse, H. (1968). *Cultura y sociedad*. Sur, 1969.
- McKee, R. (1997). *El guion*. Alba Editorial, 2016.
- Memet, D. (1991). *On Directing Film*. Viking Press, 1992.
- Pavel, T. (2005). *Representar la existencia*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Rancière, J. (1998). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Rosa, H. (2010). *Alienación y aceleración*. Katz Editores, 2016.
- Rosa, H. (2013). *Social Acceleration*. New York: Columbia University Press.
- Vallejo, I. (2020). *Manifiesto por la lectura*. Siruela, 2020.
- Vargas Llosa, M. (1995). *La tentación de lo imposible*. Alfaguara, 2004.
- Zambrano, M. (1987). Por qué se escribe. En *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza, 1987.