

Sobre la figura del prescriptor

Rafael Ballester Añón

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 227-238 pp.

Con este artículo nos proponemos exponer brevemente algunas de las conclusiones a las que hemos llegado en un amplio trabajo de investigación llevado a cabo en los últimos años sobre la historia y naturaleza textual de los manuales de construcción de guiones cinematográficos (Ballester, 2001).

Estos eran nuestros dos objetivos principales: una caracterización de los manuales de guiones y un recorrido por esa literatura, dentro del ámbito español.

Expliquemos estos objetivos.

a) En primer lugar, queríamos desarrollar una caracterización textual de los manuales de construcción de guiones, lo que nos obligó previamente a considerar una tipología no demasiado estudiada: el modelo prescriptivo (Werlich, 1976, y Bassols y Torrent, 1997), así como esclarecer la naturaleza textual del guión cinematográfico. El recorrido argumentativo de la parte inicial de nuestra tesis acataba, pues, este sencillo esquema:

- 1.—Efectuábamos una consideración general del concepto de texto.
- 2.—Considerábamos los diversos tipos de modelos textuales.
- 3.—Estudiábamos las características de uno de ellos: el modelo prescriptivo.
- 4.—Observábamos un caso concreto del modelo prescriptivo: el guión cinematográfico.
- 5.—Finalmente nos ocupábamos de la peculiar naturaleza textual de los manuales de construcción de guiones.

Esta primera parte estaba claramente dividido en dos grandes apartados. En el primero se abordaban las cuestiones que acabamos de mencionar y que constituyen la estructura formal, el plano de la expresión, de los manuales de guión; y que nos condujeron al concepto

de «metaprescripción». El segundo se ocupaba de los diversos paradigmas narrativos, que conforman el plano del contenido de estos manuales, centrándose en el Modo de Representación Institucional o Narración Clásica.

b) Nuestro segundo objetivo consistía en efectuar un recorrido histórico por los manuales de construcción de guiones cinematográficos que se han publicado en España, desde los inicios del cine hasta 1999, realizando detalladas descripciones de cada uno de ellos, así como diversas comparaciones analíticas; recorrido histórico —con su aporte documental—, que constituía la parte central y cuantitativamente más importante de esta tesis.

Pretendíamos constatar en qué medida los manuales de guión son portadores y reproductores de los esquemas narrativos vinculados con el Modo de Representación Institucional (Burch, 1987) o el Modelo Clásico (Bordwell, 1990), y también en qué medida constituyen una suerte de «Artes Poéticas» audiovisuales de la década a la que corresponden.

También queríamos explorar las razones, de diversa índole, que pudieran explicar la llamativa proliferación de esta clase de literatura en los últimos años.

En lo referente a nuestro segundo objetivo, es decir, el recorrido histórico por la literatura de manuales de guiones publicados en España, habíamos establecido cierto tipo de delimitaciones, que pasamos a detallar:

1.—Nos ocupábamos sólo de aquellos Manuales con fines prácticos o instructivo-prescriptivos. No pues reflexiones, especulaciones o análisis teóricos acerca de la naturaleza del guión. Por esta razón no incluíamos, por ejemplo, el tratado de Sofía Brenes (1985), o el texto de Mario Onaindía (1996).

2.—Manuales escritos en castellano. Quedaban pues excluidos los tratados publicados en las otras lenguas de Estado español (catalán, vasco, gallego).

3.—Manuales publicados en el Estado español. Por tanto no estaban incluidos textos, tan interesantes, como el de Villalba Welch (Argentina, 1964) o el de Petit de Murat (Méjico, 1954)

4.—Manuales referentes a la construcción de largometrajes. Por tanto no incluíamos el manual de Pat Cooper y Dancyger (1998) sobre el cortometraje, por ejemplo.

5.—Manuales de guiones argumentales o de ficción; no pues, tratados sobre documental (a excepción del de Simon Feldman, por razones de inevitabilidad, dado que en su libro se ocupa de ambos temas).

6.—Manuales publicados a lo largo de la historia del cine español hasta 1999.

7.—Manuales publicados. No meros apuntes académicos e inéditos. Como el «Programa de Guión» de Gutiérrez Maesso (1952).

8.—Manuales referentes al Cine, no a la Televisión o a la Radio. Esta era la razón por la que no incluíamos el manual de Di Maggio (1992), por ejemplo.

9.—Manuales que habían sido publicados como tales y no como meros capítulos de obras más extensas en las que se abordan, de modo propedeútico o profesional, diversos aspectos o fases de la producción de un film. Razón por la que no comentábamos el tratado de Margarita García Roig (1949).

10.—Incluimos textos traducidos de otras lenguas —inglés, francés e italiano—, así como textos originales (algunos de los cuales, venían a ser «refritos» —por decirlo así— de prestigiosos manuales foráneos)

11.—Es relativamente frecuente que un mismo tratadista publique varios manuales en los que el contenido sea básicamente el mismo y sólo cambie el título. Constituye el caso de los manuales traducidos de Field y de los diversos opúsculos de J.J. Puig (1986, por ejemplo) —y de aquellos en los que emplea el pseudónimo de Jacob Most (1994)—. En estos casos, sólo comentábamos el primero, que suele ser el de referencia.

12.—Finalmente quedaban excluidos textos que tienen el carácter de experiencias personales o biográficas —como el libro de William Goldman (1992)—; o los que están centrados en aspectos básicamente heurísticos y cuya estructura se aleja notablemente del manual de guiones. Es el caso de las transcripciones de las sesiones de discusión coordinadas por García Márquez (1996).

Trabajando con estos materiales, llegamos a los siguientes resultados:

- De acuerdo a nuestras argumentaciones, y desde un punto de vista del plano de la expresión, los guiones de cine constituyen textos esencialmente prescriptivos (no expositivos y narrativos, como constituye la opinión más extendida). Siguiendo este razonamiento, los manuales de guión serán, pues, textos metaprescriptivos.
- Desde el punto de vista del plano del contenido, la tesis central de este trabajo es muy sencilla: considerar los manuales de construcción de guiones —género textual habitualmente considerado con notable aversión teórica y con una cautela, entre desdeñosa e irónica, por buena parte de los profesionales del medio— como modestos pero fieles reflejos de los Modos de Representación (Burch) o de Modelos Narrativos (Bordwell) dominantes.

Constituyen pues interesantes epifenómenos, portadores (y reproductores) de unas determinadas modalidades narrativas y de los modos de representación a los que pertenecen.

- Resumiendo los puntos anteriores, diremos que en los manuales hay una estructura formal (metaprescriptiva) y una estructura de contenido (los modelos narrativos, en especial el modelo clásico).
- Un manual de guiones es, por su propia naturaleza, un texto conservador, un propagador —más o menos fervoroso— de ciertos paradigmas estetico-narrativos. No hay pues manuales sin paradigma.
- Pero hay paradigmas que no generan manuales. Los paradigmas de este tipo son los no dominantes, minoritarios o de estructuras a menudo muy flexibles o con un alto grado de mutación. Por ejemplo, no hay manuales de guión del Modo de Representación Primitivo (Burch, 1987). Desconocemos la literatura de manuales del Modelo Historico-Materialista (Bordwell, 1990), pero verosímilmente tiene sus bases en los escritos de sus autores clásicos (Pudovkin, Einsentein...), de carácter muy teórico y genérico. El Modelo Paramétrico (Bordwell, 1990) carece de manuales, dado su especial carácter; quizá lo único que sea posible relacionar remotamente con los propósitos pedagógicos de un manual sea esa breve compilación aforística de las pascalianas *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson (1997), o los lacónicos *Diarios* de Yasujiro Ozu (2000). Finalmente, el Modelo de Arte y Ensayo (Bordwell, 1990) tampoco es muy propenso a generar manuales. El manual —tan peculiar— de Carrière/Bonitzer (1991) y el de Crespo (1966) son quizá los que —dentro del *corpus* estudiado— más se aproximan a esa dudosa calificación, que a menudo obedecía más a convenciones de distribución comercial del film que a consideraciones teóricas y epistemológicas de mayor calado.
- Como evidente consecuencia de lo anterior, el tipo de paradigma que, por ser el dominante, ha generado la mayoría de los manuales de guión es el Modelo Narrativo Clásico (Bordwell, 1990) o el MRI (en nomenclatura de Burch, 1987).
- Los Modos de Representación o los Modelos Narrativos son construcciones interpretativas que surgen como inducción teórica a partir de miles de films concretos que produce una determinada época histórica. En cambio los manuales de guión constituyen un subgénero intermedio entre la práctica pura del film —o del guión— concretos y la alta teoría narratológica o filmica.

Los manuales no son pues una «práctica» (guión o film) ni una «teoría» (modelos narrativos) sino una «teoría práctica».

Los manuales constituyen un producto situado a mitad camino entre estos modelos teóricos y aquellas prácticas o rutinas narrativas. Los manuales son pues teoría «en bruto», de «baja intensidad»; teoría —si se nos permite la expresión— con vuelo de ave de corral.

Efectuando una extrapolación de acreditados conceptos lingüísticos, los Modos de Representación y los Modelos Narrativos cabría relacionarlos con la idea saussureana de *langue*; los films y guiones concretos, con la de *parole*; y, en cambio, los manuales de guiones, con esa categoría intermedia de *norma* —en el sentido de Coseriu (1968); y que habría que entenderla, en este contexto conceptual, como las peculiares aclimataciones del MRI o del Modelo Clásico a las características culturales, estéticas y económicas de cada cinematografía nacional; en este caso, la española.

— Uno de los motivos para iniciar esta tesis fue observar la llamativa proliferación de esta clase de manuales en la década de los años 90. Tengamos a la vista los datos:

décadas	40	50	60	70	80	90
nº de manuales publicados	2	3	2	1	2	16

Ante estos datos efectuamos la siguiente interpretación.

Tras el prometedor inicio de los que podríamos calificar como «cine de la República», se produce la Guerra Civil y la consiguiente y trágica postguerra. Una de las desconcertantes novedades que trajo tal postguerra fue la inauguración en España de un nuevo género textual: los manuales de guiones.

Los primeros manuales, como tales, aparecen en España, pues, cuando el MRI está perfectamente consolidado. Y la cinematografía española, sometida a la situación, ciertamente dramática, de una dictadura fascista y una durísima postguerra y busca la creación de un modelo narrativo-ideológico propio, cuya conveniencia político-propagandística ven con claridad los jerarcas del nuevo régimen.

Durante los años 40 y 50 el cine goza de un fuerte apoyo político-institucional como medio idóneo de entretenimiento e ideologización de las masas. A comienzos de los 40 se publican los dos textos fun-

dacionales del género en el ámbito español: los manuales de G. Toledo (1943) y Enrique Gómez (1944), enormemente interesantes por sus características textuales y como documentos de la época.

En los años 50 la obra de José Luis Barbero (1957), bascula entre dos propuestas contradictorias: la del Hollywood de Hitchcock, y las alusiones al cine italiano, sobre todo, a algunos aportes del neorrealismo.

En los años 60 se produce un descenso de publicaciones, al nivel de los años 50. Lo atribuimos a dos motivos, relacionados entre sí. Se ha hecho patente lo que la crítica europea —sobre todo francesa— denominó «la muerte del cine», que en terminología menos retórica de Burch, consistiría en el declive del M.R.I. y los modelos que propone. Por otra, el ataque teórico de publicaciones tan influyentes como *Cahiers du Cinéma*, que consideran al guión como un instrumento más o menos evitable y desde luego sin especial interés estético ni textual. La expresión en España de tal actitud la representará el manual de Antonio Crespo (1966).

El fenómeno que se iniciaba en los años 60 de desprecio por el guión, en los 70 se convertirá en lugar común, en una eventual evidencia generalizada. Por otro lado, la potente presencia de la televisión, como fenómeno cada vez más ubicuo, irrumpe en los modelos narrativos y costumbres espectatoriales cinematográficas. Comienza la paulatina academización, la integración en las instituciones universitarias del cine y, en general, de los audiovisuales. Se crea la facultad de Ciencias de la Información.

En estos años 70 sólo se publica el tratado de Gutiérrez Espada (1978), que tiene ese aire de manual universitario, de libro de texto con el propósito explícito de cubrir las necesidades de un específico plan de estudios. Es el instante de mayor decaimiento cuantitativo del género textual que estudiamos.

En los años 80 comienza a revitalizarse el género. Sin duda esto se debe a motivos de muy diverso cariz, que se intensificarán y extenderán en la década siguiente, como a continuación veremos. En los 80 se publica un texto clásico, un tratado de tratados, el libro de Eugene Vale (1985), del que existía ya una antigua edición en castellano, publicada en Méjico, en 1947, y que por tanto sólo estaba al alcance de un público lector muy restringido.

En fin, en la década de los años 90 se produce el gran *boom* de los manuales de guiones. Los motivos de tal proliferación, a nuestro modo de ver, son los siguientes:

a) La enseñanza de Cine y Audiovisuales no sólo está crecientemente asentada en las enseñanzas universitarias a partir de los años 70 y

más aún en los 80 (cuando comienzan a ser cada vez más frecuentes tesis doctorales sobre el particular), sino que en los 90, y merced a los nuevos planes de estudio, los audiovisuales formarán parte de la enseñanza obligatoria, y por tanto surgirá la necesidad, en profesores y alumnos, de utilizar esta literatura especializada.

b) Las cámaras de vídeo se han perfeccionado y abaratado, lo que permite a muchos jóvenes iniciarse y realizar las prácticas de este orden, y por tanto se propende al consumo de este apetitoso menú de autodidactas, que son los manuales.

c) Hay un claro incremento de la oferta editorial, con la lógica empresarial propia de este sector de la economía, que también explica el fenómeno, aunque desde un punto de vista externo. Queremos decir que en los años 90 se publica un número creciente de novelas, ensayos, obras de teatro....y, naturalmente, también manuales de construcción de guiones.

d) Hay una crisis de la literatura y una creciente interés de los jóvenes creadores por trabajar con relatos audiovisuales.

e) La omnipresencia de la televisión, con la creación de las televisiones privadas a partir de comienzos de la década, multiplica las posibilidades laborales dentro del sector.

f) Hay una nueva actitud teórica y estética de curiosidad y valorización del guión. Si los *Cahiers* de la época de Truffaut anatematizaron el guión, fueron los propios *Cahiers* quienes en un número extraordinario titulado *L'enjeu du scénario* (nº 371-372), reemprenden su rehabilitación teórica, que influirá en el incremento de publicaciones de guiones y de tratados acerca de la cuestión.

g) En los años sesenta se preconizó una suerte de «Poética de la Transgresión». No es extraño que los manuales y los guiones fueran considerados instrumentos poco prestigiosos. En los 80 y 90, en cambio, hemos asistido a una lenta y discreta, pero creciente propalación de «Estéticas de la Norma», que adquiere formas suaves, «democráticas», heterogéneas. Es la atmósfera propicia para la generación de tratados y manuales...

h) Tal vez haya también que interpretar esta proliferación de manuales de guión desde otro punto de vista: como un modesto epifenómeno de un fenómeno mucho más vasto y complejo, que por su carácter hipotético y prospectivo hemos desarrollado aparte (véase Addenda o apartado III), vinculado a lo que Lyotard (1999) denominó «la crisis de los Grandes Relatos». Tal crisis parece estar llevando a un descrédito creciente al Narrador, como figura legitimadora y dadora de sentido, y su paulatina sustitución por la figura emergente del Prescriptor. Es

una figura que adapta las más diversas manifestaciones: artista conceptual, creativo de publicidad, confeccionador de hipertextos, guionista de audiovisual, programador de relatos —elegibles y personalizados— de los videojuegos o... redactor de manuales de guión

- Se observa una progresiva academización del género, sobre todo, en los años 90. A excepción del caso, tan peculiar, de *Abajo de Pablos* (1998), el resto de tratadistas son profesores, la mayoría de ellos vinculados a instituciones universitarias. Es decir, comienzan a surgir, en cierto modo, como libros de texto. Unos de carácter más académico —Martínez (1998), Melgar (2000)...—; otros, más informal —Seiger (1991), Comparato (1992)...— Pero, en general, con una creciente conciencia teórica, que, en realidad, va en contra del espíritu y objetivos propios de un manual.
- Uno de los indicios más significativos para observar la evolución del género «manual de guiones» es considerar su llamativa heterogeneidad terminológica. ¿A qué es debida? El cine como modelo narrativo está muy consolidado tras 100 años de existencia. Y sus hallazgos y estética están perfectamente asimilados y legitimados. Las nomenclaturas inestables, magmáticas, flexibles, se deben a dos motivos: el objeto a designar está aún consolidándose, y las autoridades pertinentes se contradicen o no tienen suficiente poder legitimador. Pero en los últimos años tal heterogeneidad o disparidad nomenclatular tiende a menguar, entre otros, por esos dos motivos apuntados: 1) los modelos narrativos a los que se refieren están perfectamente consolidados, 2) hay unas autoridades —académicas, empresariales, profesionales— cada vez más legitimadas, que, por razones evidentes de funcionalidad, tienden a propugnar un léxico estable.

(o Addenda)

1. Los manuales de guión cabe interpretarlos, en realidad, como un doble producto. Por un lado cinematográfico —en cuanto condensaciones «en bruto» de modelos narrativos, y que conforman, como hemos visto, el núcleo central de nuestra tesis—. Y por otro, un pequeño fenómeno, que forma parte de un vasto y complejo fenómeno extracineamatográfico: la creciente presencia de los modelos prescriptivos, frente al prestigio declinante de los modelos narrativos.

Comentemos brevemente, con carácter hipotético, este segundo aspecto.

2. Constituye un apacible y transitado lugar común en la reflexión teórica académica de los últimos años, la idea de que —por decirlo así— torpedeados los Grandes Paquebotes Legitimadores, los Gigantescos Transatlánticos Ideológicos, no es de extrañar que cada cual trate de agenciarse su propia barcaza de urgencia o, en su defecto, un modesto salvavidas moral para sobrevivir a la vida cotidiana. Dicho en términos más formales: con la quiebra de los Metarrelatos, en el sentido de Lyotard (1999), se ha generado una proliferación de microrrelatos individuales, grupusculares, fragmentados... Tal proliferación es indicio de esa pérdida de poder de la figura del Narrador y, como postulamos, explica —a nuestro modo de ver— una creciente omnipresencia de la emergente figura del Prescriptor.

3. La emergente figura del Prescriptor se manifiesta en diversos campos: arte, televisión, literatura, cine... Consideremos cada uno de ellos por separado.

4. En el universo artístico de las últimas décadas, llama especialmente la atención la influencia ejercida por el Arte Conceptual, heterogénea corriente artística que se consolidó a finales de los años 60 y que en las décadas posteriores ha influenciado enormemente el desarrollo de las artes plásticas (Aliaga y Cortés, 1990).

El conceptual propende a *guionizar* la obra de arte, y es el espectador quien debe *realizarla*, en sentido literal. Este tipo de artista pues adopta una actitud claramente prescriptivista; se constituye en prescriptor, que instruye al espectador-ejercitante acerca de cómo realizar una personalizada obra de arte. Desde este punto de vista, cabría entender a un guión como una pieza conceptual, como a una obra de arte en sí (su conversión en film es sólo una de sus posibles concreciones «objetuales»). Planteado de otro modo: el guionista es entonces el único y auténtico artista creador (un constituidor de fantasmas sólidos): y, en cambio, el director es entonces una suerte de espectador-cooperante, —seguramente diligente—, pero claramente estimulado y dirigido por el artista-prescriptor).

5. La televisión es un caso paradigmático, del predominio de la figura del Prescriptor sobre la del Narrador, es decir, del modelo prescriptivo sobre el narrativo. En este sentido cabe interpretar la obra de González Requena, *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad* (1988), cuando afirma: «De hecho, los rasgos más característicos del discurso televisivo dominante que hemos analizado hasta aquí muestran cómo la lógica discursiva del *spot* se expande por todo el tejido de la programación».

(...)

«Todo, en cada momento, debe ser absolutamente inteligible —inmediatamente accesible— es decir, obvio. Así es el *spot* publicitario, modelo ejemplar del discurso televisivo —y, por ende, paradigma de la cultura electrónica—: *pregnante, seductor, pero esencialmente hueco, reinado pleno de la repetición*».

«Y así, el discurso televisivo dominante en su conjunto realiza y expande la oferta publicitaria, es decir, esa oferta incesante de un mundo —imaginario— fragmentado en multitud de objetos y sucesos absolutamente accesibles sin esfuerzo alguno, plenamente ofrecidos al consumo de la mirada espec(tac)ular» (G. Requena, 1988, p. 112).

Sintetizando las tesis de Requena mantenidas en su libro e interpretándolas desde nuestro punto de vista, el discurso televisivo tiene la estructura de una gigantesco e inacabable *spot* publicitario (es decir, un discurso típicamente *perscriptivo*), que subsume y se alimenta de todos los otros discursos: *informaciones* (modelo *expositivo*), *largometrajes* (modelo *narrativo*), etc...

6. En el campo de la literatura, se ha producido una contaminación de las estrategias del arte conceptual, y parece manifestarse una clara tendencia en ciertas formas tradicionales (relatos, novela) a adquirir los rasgos y características del guión audiovisual. Formulado de otro modo, parece que un sector relevante de la literatura se desplaza desde la *narratividad* hacia la *prescriptividad*. Su modelo rector, su paradigma dominante, ya no parece ser la novela sino el guión audiovisual. Las sugerencias de Italo Calvino (1989) parecen ir en esa dirección.

7. En el cine, nos parece particularmente significativa la enfática valoración dada al guión en los últimos años.

El guión es un artefacto textual en el que se hospeda una *prelación discreta —pero real—* de las estrategias *prescriptivas* sobre las *narrativas*. El guionista «ordena narrar». El novelista simplemente narra. En este sentido, el guión es un instrumento privilegiado para observar la creciente sustitución de la figura del narrador por la del *prescriptor*.

El presente y el futuro del guión como género textual multiforme, se muestra muy prometedor. Entre otros motivos porque constituye una cabal concreción de la definición canónica de *Texto*, que Barthes propugnaba, dentro ya de lo que se ha dado en llamar la «Segunda Semiótica» y en la que parece estar comparando la obra literaria/novela con el concepto de «*texto/guión*»: «El texto en el sentido actual que intentamos dar a esta palabra, se distingue fundamentalmente de la obra literaria porque no es un producto estético, es una práctica *significante*: no es una estructura, es una *estructuración*: no es un objeto, es un trabajo y un juego: no es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido

que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento».

«La instancia del texto no es la significación, sino el significante, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término» (Barthes, 1990, pp. 9-14).

8. Con estas consideraciones parece constatarse, al menos parcialmente, la creciente importancia adquirida por los modelos prescriptivos, así como su paulatina y desconcertante incorporación a los usos estéticos.

Notas

ALIAGA, J. V. y CORTES, J. M., *Arte conceptual revisado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

BALLESTER, Rafael, *Manuales de construcción de guiones. Historia y naturaleza textual*, Tesis Doctoral (inédita), Universitat de València, 2001.

BASSOLS, Margarida y TORRENT, Anna M., *Modelos textuales (teoría y práctica)*, Barcelona, Eumo-Octaedro, 1997.

BARBERO, J. L., *Mecánica del guión cinematográfico*, Madrid, Ed. del autor, 1957.

BARTHES, R., *S/Z*, Madrid, S. XXI, 1990.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Londres, Maheun & Co. Ltd., 1985. (trad. cast. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1990).

BRADY, John, *El oficio de guionista*, Barcelona, Gedisa, 1996.

BRENES, C., *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1987.

BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997.

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), Madrid, Cátedra, 1987.

CALVINO, Italo, *6 propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

CARRIÈRE, J. C. y BONITZER, P., *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991. (*Exercices du scénario*, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1990).

COMPARATO, Doc, *De la creación al guión*, Madrid, IORTV, 1992.

COOPER, Pat y DANCYGER, Ken, *El guión de cortometraje*, Madrid, IORTV, 1998.

COSERIU, E., *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1968.

CRESPO, Antonio, *El guión de cine*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1966.

CHION, Michel, *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1992. (*Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinema/INA, 1985, 9^o ed.)

DE ABAJO DE PABLOS, Juan Julio, *Teoría y práctica del guión cinematográfico para poco iniciados*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1998.

DIMAGGIO, M., *Escribir para televisión*, Barcelona, Paidós, 1992.

FELDMAN, Simón, *Guión argumental, guión documental*, Barcelona, Gedisa, 1990.

FIELD, Syd, *The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing Group. *El libro del guión*. Ed. Plot, Barcelona, 1994. a.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cómo se cuenta un cuento*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1996.
- GARCIA ROIG, Margarita, *El film (en el papel, en el estudio, en el celuloide)*, Barcelona, Instituto Transoceánico Ediciones, 1949.
- GOLDMAN, William, *Las aventuras de un guionista en Hollywood*, Madrid, Plot, 1992.
- GONZALEZ REQUENA, J., *El discurso publicitario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GOMEZ, Enrique, *El guión cinematográfico (su teoría y su práctica)*. Prólogo de Rafael Gil. Madrid, Aguilar, 1944.
- GUTIERREZ ESPADA, L., *Narrativa filmica (arte y técnica del guion cinematográfico)*, Madrid, Pirámide, 1978.
- GUTIERREZ MAESSO, José, *Programa de guión*. Madrid, I. E. Cinema, 1952.
- G. TOLEDO, Fernando, *Cómo se escribe un guión cinematográfico*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1943.
- LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna*, Barcelona, Altaya, 1999.
- MARTINEZ I SURINYAC, Gabriel, *El guión del guionista (El desarrollo del guión desde la idea al guión literario)*, Barcelona, CIMS, 1998.
- MELGAR, Luis Tomás, *El oficio de escribir cine y televisión*, Madrid, Editorial Fundación Antonio de Nebrija, 1999.
- MOST, Jacob, *Así se crean los guiones*, Barcelona, Ed. Rosalja, 1994.
- PETIT DE MURAT, Ulyses, *El guión cinematográfico*, México, Alameda, 1954.
- PUIG, J. J., *Cómo ser guionista*, Barcelona, Mitre, 1986.
- ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.
- OZU, Yasujiro, *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2000.
- SEGER, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Barcelona, Rialp, 1991. (*Making a good script great*, N. York, Dodd, Mead & Company, Inc.
- VV. AA. *L'Enjeu scénario*, en *Cahiers du cinéma*, nº 371-372, mayo 1985.
- VALE, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1985 (*The technique of Screen & Television Writing*, Nueva Jersey, Prentice Hall, Inc., 1992).
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- VILLALBA WELSCH, Emilio, *Del arte de escribir para el cine y la T. V.* Buenos Aires, Ed. Schapire S. R. L., 1964. Contiene un prólogo de J. L. Borges.
- WERLICH, E., *Typologie der texte*, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1976.