

# A ficción audiovisual contemporánea: as accións nucleares e as catálisis no modelo narrativo lineal dominante

Enrique Castelló Mayo\*

## Resumo

Partamos dun apriorismo: segundo a narrativa tradicional, a “estructura dramática” articula no devir dos relatos dous tipos de accións: as *accións principais*, que sosteñen a *trama* ou fío argumental da historia, e as *accións secundarias* que farían o propio coa *subtrama*; pola súa banda, a *subtrama* clarificaría, redundaría o ampliaría os significados da trama, permitindo asemade, e sempre que fora preciso, materializar o pensamento ou o punto de vista do autor. En efecto, en moitas obras fílmicas – véxase, como exemplo fílmico paradigmático ó respecto, o filme “Intolerancia” (D.W. Griffith: *Intolerance*, 1916) – a *trama* non sería senón o recurso dramático preciso para captar a imprescindible atención do espectador e poder dar, dende a *subtrama*, o seguinte paso: proceder á súa persuasión de xeito racional ou emocional.

**Palabras-chave:** ficción audiovisual; modelo linear; narrativa.

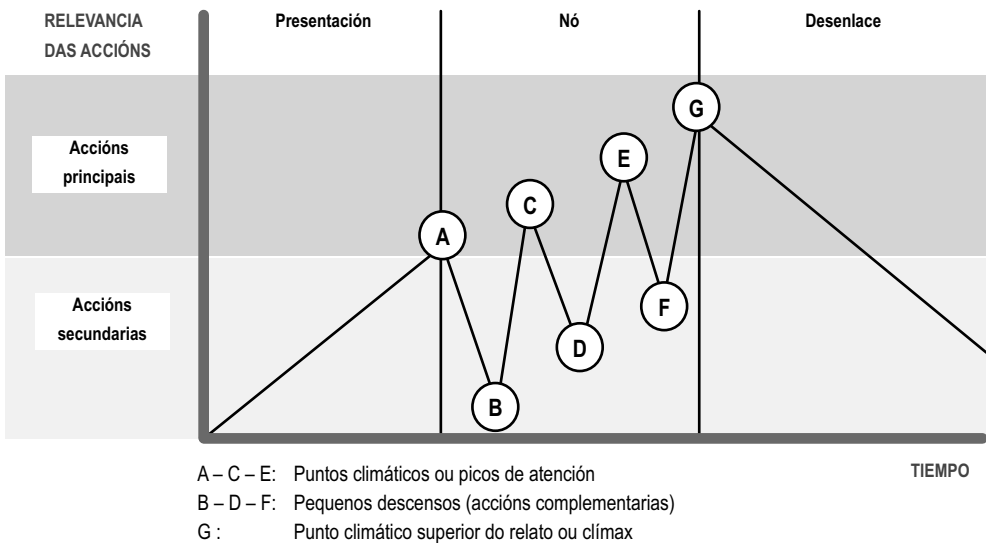
Partamos dun apriorismo: segundo a narrativa tradicional, a “estructura dramática” articula no devir dos relatos dous tipos de accións: as *accións principais*, que sosteñen a *trama* ou fío argumental da historia, e as *accións secundarias* que farían o propio coa *subtrama*; pola súa banda, a *subtrama* clarificaría, redundaría o ampliaría os significados da trama, permitindo asemade, e sempre que fora preciso, materializar o pensamento ou o punto de vista do autor. En efecto, en moitas obras fílmicas – véxase, como exemplo fílmico paradigmático ó respecto, o filme “Intolerancia” (D.W. Griffith: *Intolerance*, 1916) – a *trama* non sería senón o recurso dramático preciso para captar a imprescindible atención do espectador e poder dar, dende a *subtrama*, o seguinte paso: proceder á súa persuasión de xeito racional ou emocional.

En canto á xeración das tramas, Hardison (1968) advirte que o autor pode dispoñer cada un dos incidentes (ou sucesos) dunha historia xa incidindo e subliñando algúns deles ou ben limitándose a citar u omitindo outros – como cando Sófocles omite os avatares de Edipo perante a praga de Tebas –, ou por que non respectar a secuencia cronolóxica ou ben alterala de xeito radical, etc.... E se resulta evidente concluír que cada unha destas disposicións xera unha trama diferente, tamén colixiremos a posibilidade de que, da mesma historia, podan tecerse varias tramas.

\* Universidad de Santiago de Compostela.

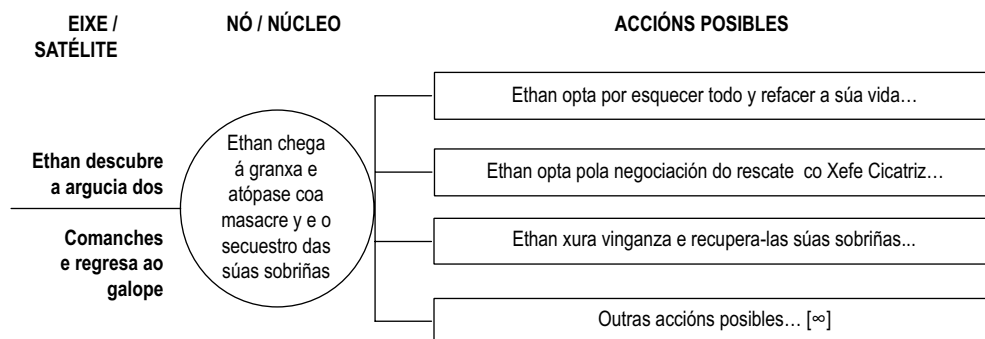
A narrativa lineal de ficción continúa fiel ó paradigma de desenrolo dramático – narrativo tripartito – *presentación, nó e desenlace* –, herdado da vasta tradición da traxedia grega. Eludindo convencións de carácter operativo, como atribuír a certo tipo de evolución narrativa un carácter “lineal”, podemos proceder a unha materialización gráfica da estrutura xa mencionada nos seguintes termos:

“Si esta evolución se representa gráficamente, la línea irá ascendiendo con algunos picos de atención más altos (puntos climáticos) y pequeños descensos, aunque la línea muestre en todo momento unha progresión hasta desembocar en el punto climático más importante (clímax), cuando el relato está a punto de terminar. Después del clímax se resolverá el nudo con el desenlace. Pues bien, las acciones principales serán aquellas que se correspondan con los puntos climáticos que hacen avanzar el relato narrativa y dramáticamente” (Moreno, 2002).



Deste xeito, dende unha perspectiva xerárquica, podemos distinguir entre aquelas accións principais –ou que resultan determinantes da evolución narrativa– e aquelas secundarias –ou complementarias da evolución narrativa–, aínda que outros autores, como Seymour Chatman (1990), prefiran a denominación netamente barthesiana de accións *nucleares* e *satélites*. Chatman propón como addenda da reflexión barthesiana o feito de que os sucesos narrativos non só están determinados por unha determinada lóxica de conexión, senón tamén –e, permítasenos engadir, precisamente por elo– por unha lóxica *xerárquica*. Dita lóxica tradúcese na práctica narrativa nunha preeminencia de determinadas accións sobre outras: precisamente a partires da análise barthesiana sabemos que no contexto da narrativa clásica só os sucesos cardinais, ou núcleos (*noyau*), integran a cadea da continxencia y pertencen ao código hermenéutico.

Consecuentemente, pódense designar como “núcleos” aqueles lapsos narrativos xeradores de puntos críticos na evolución dos acontecementos e que fan progresar a trama de xeito decisivo ó interpor ou resolver unha serie cuestións esenciais. Consecuentemente, a evolución da estrutura narrativa depende dunha complexa constelación de eixes e nós que –á súa vez, de xeito inmarcescible– ramifícanse nunha miríade de opcións: lembremos no filme *The Searchers* (John Ford: 1956) o lapso narrativo que sucede á salvaxe incursión das hostes do caudillo Comanche *Cicatriz* na plácida granxa dos Edwards. Perante á traxedia, o heroe épico por excelencia do western fordiano, Ethan Edwards, “podería optar” por un abanico de accións posibles:

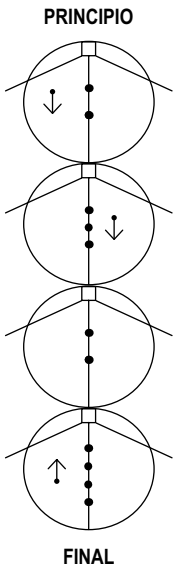


Resulta polo demais evidente que algunhas das opcións apuntadas no gráfico, tales como o *esquecemento* ou a *negociación*, descártanse por sé soas por mor das propias construcións do xénero narrativo convencional (*Western*); nembargantes, resulta inimaxinable a potencial miríade de accións alternativas ao traxecto narrativo finalmente plasmado no filme de John Ford. O esquema anterior evidencia asemade outra das características definitorias dos núcleos narrativos e é que non poden seren suprimidos sen aniquila-la lóxica narrativa do relato en cuestión. De feito, como afirma Chatman (1990), «... en el texto narrativo clásico la correcta interpretación de los sucesos en un momento dado está en función de la capacidad para seguir de cerca las progresivas selecciones, para ver los núcleos posteriores como consecuencias de los anteriores».

Polo contrario, os *satélites*, ou sucesos secundarios da trama narrativa, non resultan cruciais: á súa eliminación non implica unha alteración estrutural da lóxica da trama, aínda que si un empobrecemento estético da narración. Volvamos ó filme xa analizado de John Ford: en *The Searchers*, no eixe o satélite, Ethan descubriu demasiado tarde a aña gaza dos Comanches para alonxar a patrulla da granxa dos Edwards e decídese a cubrir a enorme distancia de regreso o máis rapidamente posible; si ben podería eliminarse a viaxe de regreso, posto que a narración permanecería coherente e comprensible, borraríanse igualmente a impotencia e a tensión do protagonista –e permítasenos recordar, a este propósito, a sublime montaxe paralela que se conecta a través da súa mirada perdida– que desemboca nun dos núcleos quizais

máis fermosos e sobrecolletores da historia do cine: a súa chegada á granxa... En consecuencia:

“Los satélites no ocasionan elecciones, sino que son solamente el desarrollo de las elecciones hechas en los núcleos, suponen necesariamente la existencia de los núcleos, pero no viceversa. Su función es la de rellenar, elaborar, completar el núcleo, forman la carne del esqueleto. Teóricamente, el esqueleto – núcleo permite unha elaboración infinita. Cualquier acción puede ser subdividida en innumerables partes, y esas partes en subpartes. Los satélites no tienen por qué ocurrir en la proximidad inmediata de los núcleos, porque el discurso no es equivalente a la historia. Pueden preceder o seguir a los núcleos, incluso a distancia. Pero como los sucesos y los existentes, la historia y el discurso funcionan a un nivel estructural profundo e independiente del medio, no hay que buscar sus límites en las palabras (o imágenes, o lo que sea) concretas de un texto determinado, sino que sólo pueden ser discutidos en el metalenguaje del crítico, que es unha paráfrasis (otra manifestación) de la narración.” (Chatman, 1990)



O propio Chatman elaborou no seu día un diagrama –que, polo seu interese, reproducimos a continuación– que se revela extraordinariamente operativo como ilustración das complexas relacións que os núcleos e satélites establecen ó longo da trama, de principio a fin. Segundo a argumentación do autor, os cadrados inscritos na parte superior central de cada un dos círculos, representan os núcleos, mentres que os círculos deben identificarse como bloques narrativos completos. Tal e como pode verse no diagrama, cada un dos núcleos está conectado por unha liña vertical co seguinte núcleo, indicando ademais a dirección xeral da lóxica da historia. As liñas oblicuas que parten de cada núcleo indican aqueles traxectos potenciais que foron desestimados. Os puntos que figuran dentro de cada círculo do bloque narrativo son os *satélites*, que poden ser de dous tipos: os que se imbrican na liña vertical e, polo tanto, seguen a secuencia normal da historia, e os que figuran ó marxe da liña, que anticipan núcleos posteriores ou remiten a núcleos anteriores, segundo a dirección indicada pola frecha.

Resulta palmario o hábito barthesiano que se percibe na materialización gráfica de Chatman, sobre todo a partir de *S/Z*, a obra na que Barthes (1970) establecera xa o seu binomio *núcleo – catálises* (*noyau – catalyse*). Non obstante, ante as críticas estruturalistas acerca deste tipo de distincións *núcleo – catálises* ou *núcleo – satélite*, das que se di que –por mor do seu carácter puramente terminolóxico e mecánico– non aportan nada á Teoría Narrativa, contesta Chatman: «... la teoría no es lo mismo que la crítica. Su propósito no es el de ofrecer lecturas nuevas o realizadas de las obras, sino precisamente el de “explicar lo que todos hacemos al leer normalmente, sin mayor problema”. Tal explicación no debe ser desdeñada. Si realmente fuera unha explicación, sería unha importante contribución a nuestra comprensión de las formas

narrativas y de los textos en general. Noam Chomsky y otros pensadores modernos han mostrado la vital importancia de especificar lo que “ya sabemos” a un nivel intuitivo. Todos “ya sabemos” andar, pero eso no representa unha situación embarazosa para la ciencia de la Fisiología. En unha narración la diferencia entre los sucesos eje de gran importancia y los suplementarios de carácter secundario es unha realidad psicológica de la que todos somos conscientes. Se puede ver la facilidad con la que se llega a un acuerdo sobre cuáles son los núcleos y cuáles los satélites de unha historia determinada. No tiene importancia que estos términos concretos sean complicados, lo que importa es que los elementos narrativos existen y que de hecho son cruciales para la teoría narrativa» (Chatman, 1990).

Pero ¿cómo aplicar todos estos conceptos abstractos á elaboración ou á análise dun relato audiovisual determinado? Mientras as obras clásicas só consideran nas súas tramas principais (*plot*) aqueles sucesos transcendentais, *núcleos* ou *noyau*, o Barroco incorpora en complexas subtramas (*subplot*) toda unha constelación de sucesos secundarios, *catálises* ou *satélites*, sendo ademais a estrutura actualmente dominante nas series de ficción televisiva<sup>1</sup>. Neste sentido, Díez (2003) distingue unha completa taxonomía de accións que o guionista, en función da traxectoria que desexa para o seu relato, debe inscribir na trama ou subtramas. En primeiro lugar, no tocante á elaboración da *trama*, integrada polos sucesos núcleos ou puntos de acción que conforman a trama principal historia, orixinan puntos críticos na evolución dos acontecementos e fan progresar a trama planteando e resolvendo unha serie cuestións esenciais e cuxa erradicación non altera o relato no fundamental, distingue o autor a seguinte taxonomía de “sucesos núcleo”:

- *Punto de ataque*: trátase do punto onde o omnisciente<sup>2</sup> guionista decide que comezará a trama, que pode emprazarse despois, durante ou antes incluso dos títulos de crédito (denominándose entón “prólogo”) e que pode cumprir unha función dramática de “prótasis” ou de “incidente desencadenante”.

- *Situación inicial ou prótasis*: accións situadas no comezo mesmo da trama que resultan decisivas na conformación do universo diexético: quen son os personaxes e qué tipo de relación manteñen, de qué é resultado a situación actual, etc.

<sup>1</sup> Como afirma Díez (2003): «Hoy las subtramas son un elemento básico de las series de televisión, en especial, del episodio de unha hora. El recurso a los repartos cada vez más extensos, tanto para multiplicar las historias posibles en varias temporadas como para que el público de distintas edades, sexos y gustos pueda identificarse con «su» personaje, ha dado lugar al reparto coral. Antes, los protagonistas eran Kojak, el doctor Marcus Welby, el profesor Lucas Teller. Cada uno tenía su trama central relacionada con su actividad profesional y, a veces, unha subtrama vinculada con su vida personal. Hoy, los protagonistas son equipos de forenses (CSI), equipos de médicos (Urgencias), equipos de abogados (La ley de los Ángeles) o equipos de profesores (Compañeros). Hay de 6 a 12 protagonistas y cada uno tiene su subtrama, con el defecto de que, no pocas veces, nada tienen que ver unas con otras, es decir, no surgen todas del mismo incidente desencadenante, no existe punto de asignación o de integración, a veces en un episodio todas son subtramas y, por lo tanto, se carece de unha trama principal vertebradora o bien las subtramas no guardan unidad temática. En definitiva, predominan las fábulas episódicas».

<sup>2</sup> “Omnisciente”, en tanto coñece a totalidade da historia que desexa contar e en tanto decide en qué momento esa historia se iniciará a súa referencia dos acontecementos.

• *Incidente desencadenante*: si o *clímax* supón a acción principal do desenlace, este tipo de incidente constitúe a acción específica e fundamental do planteamiento; trátase de certo conflito que obriga ó protagonista a tomar unha determinación e que se define por catro elementos: a) situación inicial; b) incidente propiamente dicho; c) consecuencias; d) cuestión central que plantea.

• *Punto de xiro*: tamén chamado “revés”, se trata dunha acción que transforma radicalmente a trama de modo súbito e inesperado polo personaxe e polo lector / oínte / espectador identificado narrativamente con el. O *punto de xiro* estrutura o relato en actos, xa que en tanto clímax de cada acto, todas as accións anteriores tan só configuran a sorpresa inherente a dito clímax.

• *A barreira e a complicación*: no caso da *barreira*, trátase dun suceso que, como o seu propio nome indica, obstaculiza o propósito do personaxe forzándoo a unha acción alternativa inmediata. Pola súa parte, a *complicación* é un obstáculo que non xera unha resposta inmediata, senón que se demora no tempo.

• *A crise ou punto crítico*: momento narrativo no que, por acumulación de obstáculos, o protagonista se mostra ó borde do fracaso. Tamén chamado “momento escuro”, pon a proba a solidez dun personaxe que debe reaccionar en medio dun profundo caos e “conseguir” que unha reversión da trama no seguinte acto, ou “desenlace”.

• *Clímax*: suceso narrativo nuclear do relato que polariza o resto de sucesos integrantes da trama e subtramas<sup>3</sup>. Soe adoitar un ton violento, xa en forma de duelo ou en forma de “lance patético”, “catástrofe” ou “Epifanía”, cando se produce un desenlace sobrecolledor, aínda que lóxico dentro do seu contexto<sup>4</sup>. En ocasións, cando un conflito parece terse resolto decisivamente, un xiro inesperado revirte a acción, evidenciando que o anterior non era senón un “falso clímax”.

• *Punto final*: é a última acción da historia, alí onde cesa a narración, e pode emprazarse antes, durante ou despois dos títulos finais, denominándose entón “epílogo”; dramaticamente pode funcionar como *clímax* ou *catástase*.

• *A catástase ou situación final*: revela a situación dos personaxes tras o desenlace final, aínda que non está presente en moitas narracións ó estar implícita no clímax. Debe ser o suficientemente breve como para non destruír a tensión dramática xerada polo *clímax*, dexenerando entón en *anti-clímax*, o punto de acción que, de xeito erróneo ou deliberado, rompe a tensión dramática e debilita o impacto do clímax. Cando a *catástase* se torna efectista ou grandilocuente denomínase *apoteose*.

En segundo lugar e no que respecta á configuración das *subtramas*, é preciso determinar outra tipoloxía de sucesos, esta vez *secundarios* ou *satélites*, distinguindo entre dúas clases de puntos de acción:

<sup>3</sup> Como afirma Díez (2003): «Se dice con frecuencia que las obras se escriben de atrás al principio para que todo nos lleve al clímax, incluso para que el clímax de la trama coincida con los de las subtramas».

<sup>4</sup> Son exemplos ilustrativos de “lance patético”, “catástrofe” ou “Epifanía”, «... cuando Otelo asesina a Desdémona; el suicidio de la señorita Julia; el enviado del Pentágono matando al general Kurtz en *Apocalypse Now* (1979); o bien Telma & Louise (1991) arrojándose con su coche por un barranco» Díez (2003).

- *Punto de asignación*: ou suceso narrativo que da orixe a todas as subtramas. Por exemplo, na serie *Hill Street Blues* (NBC, 1981) coincidía con cada *briefing* matinal no que o Sarxento repartía as tarefas da xornada e que finalizaba co célebre: «– Teñan conta aí fóra».

- *Punto de integración*: momento narrativo de confluencia da trama principal e as subtramas secundarias, xeralmente coincidindo co *clímax*, no que se conflúen os destinos dos distintos personaxes.

Chegados a este punto, só restaría saber cómo ls diferentes puntos de acción –xa insertos na *trama* ou nas diferentes *subtramas*– se dispoñen ó longo do relato audiovisual. Para isto, sintetizaremos de novo a proposta de Díez (2003) para postular que, a partires das tres grandes partes que contempla o canon clásico –*planteamento*, *nó* e *desenlace*–, é posible establecer unha división en actos que, como se referiu xa, está determinada polos *puntos de xiro*, aproveitados en televisión para a emisión de bloques publicitarios. O autor distingue as seguintes divisións segundo a súa funcionalidade actancial no seno do relato:

- *Prólogo*: toda acción mostrada antes dos títulos de crédito introductorios, co fin de “guiar a lectura” do texto (Woody Allen) ou ben como “gancho narrativo ou *teaser*”, que, no caso das series de televisión, soe adoitir a modalidade de *resumo de imaxes* do capítulo a emitir (*El Comisario*, Tele 5).

- *Planteamento ou exposición (Set-Up)*: punto de acción crucial para favorecer a comprensión e a identificación narrativa co relato, cuxa eficacia depende dunha dosificación exacta da información: protagonistas, propósito, axudas e oposicións e entorno no que se desenvolve. O *punto de xiro* actúa como transición do *planteamento* ó *nó* ou *desenvolvemento*.

- O *nó* ou *desenvolvemento*: núcleo de confeitos do relato no que se alcanza un grao máximo de tensión. Non obstante, a credibilidade e identificación narrativa do relato depende dunha axeitada imbricación de tramas e subtramas, que en ningún caso debe saturar ó espectador. Neste caso, o *punto de xiro* que actúa como transición entre *nó* e *desenlace* soe adoitir a forma de *crise*.

- O *desenlace*: parte da trama na que se resolven os conflitos planteados na fase anterior a través do *clímax* e a *catástase*. O seu modo de resolución debe estar en concordancia coa natureza e intensidade dos conflitos planteados, fuxindo tanto de solucións fáciles como bizarras, que conducirían a unha perda da identificación narrativa; a miúdo o xénero condiciona ese modo de resolución dos conflitos<sup>5</sup>.

- *Epílogo*: punto de acción que se mostra despois do desenlace, habitualmente entremezclado cos títulos de crédito conclusivos. Pode ser radicalmente extradiexético (tomas falsas) ou ben formar parte da trama principal, a modo de “segundo final” que matiza a rotundidade do desenlace. Non debe confundirse co *punto de suspensión*.

<sup>5</sup> Véxase, neste sentido, o exemplo planteado no caso da secuencia de *The Searchers* de John Ford, na que algunhas das opcións, tales como o esquecemento ou a negociación, se descartan por si soas por mor das propias construcións do xénero.

• *Punto de suspensión*: característico dos seriais, telenovelas y culebróns, trátase dunha variante de *punto final* consistente nun momento narrativo que aglutina a máxima tensión dramática, pero cuxo desenlace non se resolve ata o capítulo seguinte. Habitualmente pode verse complicado por unha “montaxe paralela” do tipo «salvamento no último minuto», onde conviven a acción negativa do antagonista e a do protagonista que se esforza por evitala.

Recapitulando o exposto ata este punto, poderíamos concluír que toda acción implica un cambio, por insignificante que este resulte, no desenrolo da trama; nembargantes, resulta evidente que semellante afirmación esixe de certos matices teóricos, como os apuntados por Van Dijk (1992) na súa consideración da acción como certo suceso executado por un ser humano de maneira consciente, controlada e con una finalidade, ou as aportacións narratolóxicas de Seymour Chatman (1978) cando asimila os sucesos a cambios de estado, xa sexa baixo a forma de acciones (actos) ou ben de acontecementos.

Pois ben, na actualidade da ficción audiovisual –cinematográfica, televisiva, radiofónica, multimedia...– percíbese unha evidente modificación do paradigma dominante da ficción contemporánea na súa concepción tradicional, a pesares de que a narrativa lineal de ficción parecera manterse fiel ao paradigma tripartito de desenrolo dramático sintetizado no célebre trinomio “(presentación – nudo – desenlace)”, herdeiro da vasta tradición da traxedia grega. Así, mentres a análise máis lacónica das obras clásicas arroxa unha palmaria preeminencia nas súas tramas principais (*plot*) de aqueles *sucesos transcendentais*, *núcleos* o *noyau*, a estrutura actualmente dominante na ficción audiovisual articula complexas subtramas (*subplot*) nas que imbrícanse unha denso acervo de *sucesos secundarios*, *catálisis* o *satélites*.

Este escoramento do modelo da narrativa lineal dominante responde á proliferación de personaxes corais das “familias da ficción audiovisual” xa sexan entendidas como familias profesionais –avogados, bombeiros, empresarios, médicos, policías, profesores e estudantes, etc.– ou ben baixo a perspectiva lévistraussiana exposta nas súas célebres estruturas elementais do parentesco: neste sentido, resulta interesante subliñar o feito de que as series televisivas da ficción española máis vistas no 2005 foran “Cuéntame”, “Ana y los siete”, “Los Serrano” y “Aquí no hay quien viva”, e aínda que podería entenderse que o derradeiro título non podería adscribirse á definición convencional –ou lévistraussiana– de “familia”, si reproduce o ambiente familiar tan característico deses eidos vicarios bautizados como “veciñanzas electrónicos”.

A proliferación de “series corais” responden a dous parámetros atravesados pola lóxica de financiamento da produción audiovisual: por unha banda, a multiplicación de personaxes favorecen a identificación narrativa con vastos segmentos do público obxectivo, público meta ou obxectivo prospectivo, e por outra facilitan a proliferación de múltiples subtramas paralelas; subtramas paralelas que alimentan unha intensa fragmentación propiciatoria tanto de la serialización da ficción televisiva, como da inserción dos cada vez máis frecuentes e prolongados bloques publicitarios: unha lóxica



xerada polas programacións radiotelevisivas de carácter xeralista que hoxe impregna a meirande parte das obras audiovisuais en distintos medios e soportes, tal e como temos desenvolto noutra publicación (Castelló, 2006). De feito, o número de actos é directamente proporcional á duración do relato audiovisual e ó número de insertos publicitarios, distinguindo así entre:

- (a) Dous actos: comedia de situación / *Sitcom*
- (b) Tres actos: película / *Film*
- (c) Catro actos: telefilme / *Telefilm*
- (d) Cinco actos: película de máis de 90 minutos
- (e) Sete actos: *Tv Movie*

Se trata, en suma, dun complexo artefacto narrativo onde a multiplicación de sub-tramas pon en cuestión a supervivencia mesma dunha trama principal, ao mesmo tempo que a existencia de múltiples estruturas actanciales paralelas dificultan o progreso e a clausura do relato: unha clausura que soe fusionar as subtramas nun “desenlace mosaico”, sempre tan intrincado como inverosímil.

### Bibliografía

- Aumont, J. (1989) *L'Oeil interminable*, París: Librairie Séguier.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990) *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1970) *S/Z*, París: Éditions du Seuil.
- Bordwell, D. (1981) *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, D. (1995) *La Narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Castelló, E. (2003) *El Espectáculo de lo Real en el Texto Televisivo. La vida en directo o la decadencia de la narratividad en televisión*, Madrid: Secretariado de Publicaciones del Ministerio de Educación Cultura y Deporte (Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa).
- Castelló, E. (2006) “La involución de la ficción televisiva generalista: de la atomización del relato al ‘gag’”, en Carcelén García, Sonia (et al.): *Propuestas para una comunicación de calidad*, Madrid, Edipo, pp. 125-133.
- Chatman, S. (1990) *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, pp. 56-58.
- Díez, E. (2003) *Narrativa Audiovisual: la escritura radiofónica y televisiva*, Madrid: Universidad Camilo José Cela, pp. 162-181.
- Hardison, O. B. (1968) *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*, New York: Englewood Cliffs, p. 123.
- Moreno, I. (2002) *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*, Barcelona: Paidós, p. 172.
- Simon, J.-P. (1981) ‘Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques’ in Chateau, D., Gardiès, A. & Jost, F. (comps.) *Cinemas de la modernité: Films, Théories*, París: Klincksieck.