

EL CINE COMO ELEMENTO DE FICCIÓN EN EL RELATO BREVE: “NUNCA VOY AL CINE” DE ENRIQUE VILA-MATAS

Alberto Fernández Hoya

Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Correo-e: AFH0810@yahoo.es

Resumen:

Las relaciones entre el cine y la literatura plantean un campo de estudio tan apasionante como poco explorado. Nuestro trabajo se adentra en el terreno de la ficción narrativa, concretamente en un breve relato del escritor español Enrique Vila-Matas titulado *Nunca voy al cine*, donde pretendemos explorar la responsabilidad del cine en la codificación textual el mismo.

Palabras clave:

Competencia ficcional, modelo de mundo, verosimilitud, mundo posible, mimesis, y transtextualidad.

1. La necesidad humana de fabricar ficciones, así como, la tipología y funciones de las mismas, son cuestiones que escapan en extensión y profundidad a los objetivos de este estudio. Sin embargo, resultan necesarios unos breves apuntes como simple aproximación que puede ser ampliada consultando la bibliografía final, donde aparecen referencias suficientes para que las personas interesadas en la ficción artística puedan profundizar y conocer el actual debate filosófico -del arte en general y particularmente de la teoría literaria-, que este tema ha venido generando.

2. Cine y literatura son dos sistemas de producción discursiva que se influyen mutuamente. En ocasiones dicha interrelación alcanza todos los momentos del proceso creativo, desde la génesis autorial hasta la recepción de la obra, pasando por la propia codificación textual del discurso ya sea éste fílmico o literario. Por una cuestión puramente cronológica, el lenguaje cinematográfico asumió desde su nacimiento múltiples recursos de la narrativa literaria que mantiene actualmente mientras profundiza en su propia esencia como sistema artístico autónomo [1], no obstante, su influjo se hace cada vez más patente llegando a todos los ámbitos artísticos y como no, al literario. En nuestro país son muchos los escritores que vienen plasmando dicha influencia en sus obras. Juan Marsé, Javier Tomeo, Franciso Umbral, Juan Manuel de Prada, o Enrique Vila-Matas son sólo algunos de los numerosos ejemplos existentes.

Por otro lado, cine y literatura han alcanzado un éxito considerable como alternativas de ocio para el consumo masivo - sobre todo en su vertiente narrativa - , pero además, ambas manifestaciones de la ficción artística pertenecen al ámbito general de la ficción como característica esencialmente humana y de hondo arraigo antropológico. El hombre necesita crear ficciones y compartirlas. Dicha capacidad tiene una base genética que irá conformándose en una competencia real a lo largo del crecimiento y en interacción con el medio.

En el establecimiento de la competencia ficcional aparecen implicados procesos generales que en ocasiones son utilizados de forma un tanto restrictiva en cuanto a su conceptualización, tal es el caso entre otros, de los mecanismo miméticos, o las relaciones transtextuales. El nacimiento de la mencionada competencia ficcional resulta de enorme importancia para el ser humano, por ejemplo en los procesos de control de la realidad, o para establecer la distinción entre el “yo” y la propia realidad.

Así, la ficción nace como espacio de juego en el que se suspenden las reglas de la realidad efectiva, para terminar construyéndose en la interacción del sujeto con el entorno. Se puede afirmar, con Schaeffer, que si bien la formación y desarrollo del campo de ficción reposa en un fingimiento compartido, “los universos ficcionales autógenos preceden a los universos ficcionales halógenos donde se proyectan” [2]. En este punto resultan de vital importancia las implicaciones cognitivas, físicas y mentales donde se asienta la ficción artística, así como, su consideración como forma institucionalizada y culturalmente evolucionada.

En las últimas décadas, las aportaciones de la teoría literaria en el campo de la ficción han ido cristalizando en una serie de paradigmas [3] que van desde los enfoques miméticos representados fundamentalmente por Ricoeur [4] hasta los semántico-constructivistas, donde Dolezel [5] es uno de los autores más representativos. Todos ellos pretenden explicar el funcionamiento de las creaciones textuales de ficción y sus relaciones con la realidad efectiva, continuando un largo camino de reflexión que tiene en el pensamiento aristotélico su más lejano y valioso antecedente, y que se alimenta de los aportes de numerosas disciplinas: Filosofía del lenguaje, Psicología del desarrollo, Teoría literaria, ect.; para ésta última, la noción de mundo posible atribuida a Leibniz ha resultado de vital importancia.

3. Habiendo expuesto brevemente algunos aspectos relevantes para el presente estudio, analizaremos la importancia del cine como elemento fundamental de la ficción literaria en el relato de Enrique Vila-Matas “Nunca voy al cine”, que fue publicado en un volumen (1982) con otros 13 cuentos agrupados bajo el mismo título. Para realizar de forma clara dicho análisis y poder ejemplificar el alcance de las mencionadas influencias, vamos a utilizar fragmentos textuales entrecomillados y en cursiva, comenzando en primer lugar con un resumen de la obra.

“Alfredo Pampanini llega como invitado a una fiesta en casa de Rita Malú. Desde el primer momento el ambiente es extraño y un tanto amenazador. Se producen continuos malentendidos: le confunden con un director de cine, los comportamientos y las situaciones que van sucediéndose son poco habituales, ... Finalmente nuestro protagonista contempla una serie de acontecimientos que le dejarán que le dejarán literalmente pegado a la silla”.

Desde el principio se busca la tensión narrativa en un intento de captar la atención del lector, e inmediatamente tenemos las primeras responsabilidades del cine la codificación literaria. El texto establece una clara analogía con el acto de asistir a una sala cinematográfica y estira la metáfora relacionando la entrada en dicho espacio con la inmersión ficcional propia del pacto de ficción, en lo que como veremos más tarde bien puede interpretarse como el acceso del personaje al interior de una película.

“A las diez en punto de la noche estaba frente al portal de la casa de Rita Malú, y un mayordomo muy alto le cerraba el paso. Dijo Pampanini:

Soy uno de los invitados.

¿Por qué uno?

¿No hay otros?

Ande pase.

Avanzó por el pasillo, cruzó un pequeño salón y a medida que iba siendo introducido (es un decir, porque el mayordomo había desaparecido) en una intrincada red de estancias, fue cayendo en la cuenta de que aquél era el tipo de sitio en el que uno sabe que en cualquier momento, le van a dar un susto (...).

En estos primeros instantes el narrador omnisciente nos ofrece desde la psicología del personaje principal una visión amenazadora e inquietante del nuevo espacio al que éste se enfrenta. De esta forma, la historia continua recreando imágenes claramente cinematográficas.

“(…), de pronto, chirrió una puerta y, abriéndose sola dejó ver a Rita Malú que estaba apoyada en una librería y se alisaba sus largos guantes impolutos como el marfil “

La composición del relato es totalmente medida e intencionada, no existe lugar para el azar. El juego literario de Vila-Matas continua ofreciéndonos un modelo de mundo donde se mezclan dos tipos de ficciones, la verosímil y la no verosímil, hasta ir situando la composición en el ámbito de la ficción no verosímil, modelo de mundo [6] que instaura el texto como universo general de actuación ficcional, salvaguardando la coherencia del relato.

Existen varios ejemplos de este doble papel que el cine desempeña al servicio de la ficción literaria. En primer lugar aparece como espacio referencial, físico y de vocación realista en una intervención de Pampanini apoyada por el narrador.

“No me molestaría nada esta lamentable confusión de no ser porque yo señores, nunca voy al cine (...), ni tan siquiera de niño, cuando estaba de moda pasar los domingos en uno de esos oscuros locales”

“Era cierto. De niño, Pampanini estaba siempre tan entretenido en sus solitarios juegos que sus padres nunca hallaron el momento oportuno para llevarlo al cine. Pasada la infancia, tampoco sintió nunca la menor curiosidad por entrar en una sala”.

En segundo lugar, el cine como cronotopo [7] ubicado en el interior [8] de la casa, se constituye en modelo de mundo ficcional no verosímil y plantea un espacio hiperbático en la linealidad espacio-temporal de la ficción más realista. Vila – Matas realiza un ejercicio de metaficción, el cine dentro de la literatura, o mejor aún cine y literatura completamente imbricados. Como comentaba en la introducción dicha interrelación

supera el texto en sus relaciones micro y macrotextuales, participa ya desde el mismo proceso de inventio autorial, materializando la espacialidad imaginaria del autor [9] a través de la escritura. Y contando en todo momento con la complicidad receptora, donde el escritor supone la posesión de un código compartido, imaginario cultural [10] de carácter eminentemente cinematográfico.

Precisamente al servicio de sus propósitos, el escritor catalán plantea un personaje ajeno a esta imaginería fílmica, por dicho motivo además de la perplejidad ante las situaciones a las que se enfrenta, no puede relacionarlas con ningún registro previo de su memoria.

“Tenía y tengo siempre la imaginación demasiado ocupada como para perder el tiempo sentándome frente a una pantalla a esperar a que aparezcan cuatro fugaces sombras”.

Evidentemente es ajeno a la maldad de su creador, quien directamente la ha insertado dentro de la pantalla. En una inmersión total, que nos recuerda los postulados de Metz argumentando el acceso al universo fílmico mediante la inmersión perceptiva.

Vila Matas parece conocer perfectamente los planteamientos teóricos del cine y la literatura y querer experimentar con ellos buscando siempre una nueva vuelta de tuerca. Veamos un nuevo fragmento del relato donde incide en la antigua polémica iniciada por Platón y vigente entre los teóricos actuales, me refiero a la consideración de la ficción artística dentro de la dualidad terminológica verdadero-falso [11].

“(...) Rita le cogió del brazo y le condujo al extremo opuesto de la fiesta. Durante el trayecto, le preguntó si era verdad que no le gustaba el cine.

Pampanini le dijo:

- Así es. ¿ Y sabes por qué ¿ Pues porque en el cine nunca nada es cierto, nunca.

Como decíamos, nada parece ser casual en la creación de este cuento. Los propios personajes que aparecen en este universo de película como artificio lingüístico, son sacados del imaginario fílmico del autor. Así por ejemplo, la persona que invita a nuestro protagonista, como sabemos se llama Rita, y entre los personajes que le son presentados en esta singular fiesta se encuentra un tal Glen, del que sólo sabemos por el texto que es americano. La alusión a Gilda (1946) resulta evidente, poniendo de relieve una relación de intertextualidad [12] para la que proponemos -junto a las que se producen a lo largo del texto en relación con el cine-, la denominación de transtextualidad intersistémica [13].

Dicha conexión se termina de constatar en un nuevo pasaje textual tomado literalmente de la película de Charles Vidor.

“Glen le acercó una silla y Pampanini, que no se atrevió a negarse, se sentó en ella. Aún no se había recuperado de su sorpresa cuando, con mayor sorpresa todavía, vio como de una espectacular bofetada Glen le cruzaba la cara a Rita. Como nunca había visto nada parecido, se quedo pasmado. No puede ser cierto, se dijo”.

Abundando en estas relaciones intersistémicas que afectan a los actantes del relato, quizás el nombre del personaje principal (Alfredo Pampanini) haga referencia a la

famosa actriz de los años 50 Silvana Pampanini, así como al nombre de pila del famoso realizador Alfred Hitchcock, no podemos más que aventurarlo teniendo en cuenta alguna entrevista concedida por Vila-Matas y las correspondientes consultas bibliográficas, pero nos atrevemos a mantener, que otro personaje llamado Rossi es una clara referencia al famoso director de cine inglés antes mencionado. Nuevamente los argumentos de que disponemos para realizar tal afirmación no son ofrecidos por el texto. Además queremos recordar que Hitchcock aparecía en sus películas habitualmente, y así es como lo utiliza Vila Matas.

“Glen, el americano encendió un lentamente un cigarrillo, la vieja dama fue en busca de un hombre de notable papada y barriga muy prominente, un tal Rossi, al que pidió que tocará el piano (...)

Pero hay más, las referencias al “maestro del suspense”, no se quedan en un mero ejercicio retórico-lingüístico de prosopografía, sino que alcanzan el universo ficticio de algunas de sus creaciones filmicas más conocidas, y sirven a Vila-Matas para la construcción efectiva de este modelo de mundo que nos ofrece el relato.

“Subieron por una escalera de caracol al terrado de la casa (...). La vista era espléndida, pero Pampaninis sintió cierto vértigo”

“(...) Rita estaba presentándole dos jóvenes amigas, (...), una de ellas la más guapa, trató de advertirle de cierta amenaza que flotaba en el ambiente y le dijo:

¿No ha visto usted esos pájaros?

Había un número bastante elevado de pájaros colocados sobre un alambre

¿Y que hay de particular en ello? Dijo él.

Al menos estos dos momentos del texto remiten de forma evidente a dos famosas películas de Hitchcock basadas en sendas novelas. Se trata de *Vértigo* con guión de la novela “De entre los muertos” escrita por Pierre Bualo y Thomas Narcejac y de “Los pájaros” realizada a partir de la novela de Daphne Dumarier.

En relación con lo anterior, al final del relato aparece otra referencia al conocido director inglés, en este caso, Rossi se convierte en el protagonista de una escena más propia de James Stewart, que permanece como patrimonio de nuestra cultura fílmica.

Glen huyó por los tejados y Rossi emprendió su persecución. Poco después, Rossi perdió pie al saltar de un tejado a otro y resbaló. A punto ya de caer, logró agarrarse del canalón del tejado y su sombrero cayó al abismo. Algunos invitados rieron como enloquecidos.

No, no puede ser cierto, se dijo Pampanini. Y siguió allí sentado, literalmente pasmado.

El final llega súbitamente, buscando la esfericidad del relato que expusiera Cortazar siguiendo la línea instaurada por Poe como propuesta para una primera teoría del cuento moderno. De forma evidente Vila Matas busca conectarnos de nuevo con las relaciones paratextuales que el cine inaugura al servicio esta ficción literaria. Tensión y esfericidad [14] apoyadas totalmente en el universo fílmico y al servicio de la unidad de efecto.

Para finalizar con el rastreo textual, nos referiremos a un fragmento que ejemplifica todo lo dicho hasta el momento. Se trata por un lado de una clara referencia

cinematográfica, recurso tópico de la comicidad fílmica utilizada desde los comienzos del cine, quizás heredada del circo, o inventada para aquellos espectáculos de barraca donde en un principio se pensó que encajaría el nuevo invento de las imágenes en movimiento. Por otro lado, supone un suceso que junto al resto, viene a definirnos el mundo propuesto en el texto, como espacio irreal, imaginado [15] o soñado, y totalmente cinematográfico, mundo perfectamente posible en la ficción, cuyas coordenadas nos sugieren un espacio en el interior mismo de una película.

“(...). Ya desde la primera presentación presintió que aquello podía acabar mal. Mientras dos señoras se arrojaban pasteles de nata a la cabeza, un americano al que llamaban Glen le confundió con un realizador de cine ya fallecido (...).”

4. Como hemos visto en nuestro análisis, el cine es el verdadero protagonista en este breve relato de Vila-Matas, la enorme responsabilidad del universo cinematográfico en esta ficción literaria, guarda una especial relación con su estructura. En este sentido, cuestiones como la brevedad, sumada a las características comentadas con anterioridad en referencia al cuento como género, multiplican dicho influjo.

El escritor catalán nos presenta un bonito ejemplo de la influencia que el cine puede suponer en una obra literaria y lo hace en forma de escueta narración. Mínimo ejercicio literario que sirve para poner de manifiesto las insondables fronteras de la imaginación humana, capaz de acudir a los más diversos materiales para lograr la construcción de un mundo propio.

En este caso, la influencia del cine se inicia con el paratexto, en la instauración del estatuto pragmático más habitual del universo literario, y trasciende el texto hasta los esquemas mítico-simbólicos de su creador, que en muchas ocasiones forman parte de la imaginería colectiva. Enrique Vila-Matas nos presenta un juego paradójico que mezcla la realidad factual con dos niveles diferenciados de ficción, y cuyo responsable principal es el cine. Curiosamente cuando al escritor se le pregunta por sus opiniones acerca del séptimo arte, siempre responde lo mismo: Nunca voy al cine.

NOTAS

[1]. Son muchas las voces que propugnan la necesidad que mantiene el cine en la búsqueda de un lenguaje propio. Tal es el caso de Andrei Tarkovsky (1991, 200): “ (...), el arte cinematográfico aún está buscando su propia expresión y sólo a veces se acerca a ella ... Hasta el día de hoy está por resolver el tema del lenguaje específicamente cinematográfico”. En términos parecidos se expresa Gimferrer desde el ámbito literario.

[2]. En un valioso trabajo que rastrea las posibles causas y funciones de la ficción para el ser humano, Jean-Marie Schaffer (2002: 162) matiza distintos tipos de actos miméticos como preámbulo de todo un desarrollo argumental que intenta explicar el establecimiento de la competencia ficcional

[3]. En la compilación realizada por Antonio Garrido Domínguez -Teorías de la ficción literaria de 1997- podemos encontrar una representación suficientemente importante y

extensa de autores y planteamientos teóricos, así como una valiosa introducción que sitúa el actual estado de la cuestión.

[4]. El concepto aristototélico de mimesis suele utilizarse de forma muy limitada, a pesar de haber tenido un significado mucho más rico y abarcador en la propia Poética del filósofo griego, baste recordar algunas de sus indicaciones al respecto : “ (...). La epopeya y la poesía trágica, así como la tragedia y el ditirambo y en su mayor parte la aulética y la citarística, son todas, tomadas como un todo imitaciones.(...)” (1447 a).

Afortunadamente teóricos y creadores han venido revisando el alcance del término utilizado por Aristóteles justificando su plena vigencia, tal es el caso de Kate Hamburger o de Paul Ricoeur quien tiene en la teoría de la triple mimesis su mayor aporte en este terreno.

[5]. En sus conclusiones teóricas Dolezel apunta tres características fundamentales para la identificación de los mundos ficcionales: Su carácter incompleto, la heterogeneidad semántica y el hecho de que los mundos ficcionales son producto de la actividad textual. Abundando en los postulados constructivistas, pero con un enfoque más biológico Schmidt (también en la compilación de Garrido Domínguez: Teorías de la ficción literaria) señala la constante impregnación de la ficcionalidad en la realidad humana, concluyendo que la noción de realidad es una construcción mental.

[6]. Noción utilizada por Tomás Albaladejo (1986: 75-79; 1992: 49-45) para explicar la realidad global, incluyendo las relaciones entre los mundos de ficción y la realidad efectiva y su “ley de máximos semánticos” []. Tipifica tres tipos básicos de modelos de mundos: I. El real y efectivo, II. el ficcional verosímil y III. el ficcional no verosímil. Los distintos modelos y la posibilidad de mezclarse entre ellos originan los mundos posibles instaurados por el texto. La “ley de máximos semánticos” (Albaladejo 1986: 83; 1992: 52-58) regula sus relaciones y establece la jerarquía entre los mismos.

[7]. Concepto desarrollado por Mijail Mijailovich Bajtin (1989: 237-238) a partir de la teoría de la relatividad de Einstein: “(...) . En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. (...). El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica. (...)”.

[8]. En relación al espacio de la memoria, la recreación del mismo y su incidencia en la codificación textual la Poética del espacio (Bachelard 1998 : 38) contiene aportaciones especialmente valiosas. “(...)Gracias a la casa un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue,(...) . Volvemos a ella toda la vida en nuestros ensueños. Por lo tanto un psicoanalista debería prestar su atención a esta simple localización de los recuerdos, (...), daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topoanálisis. (...)”

[9]. En clara alusión a lo que ha denominado Garcia Berrio, A. (1994: 520) “(...)esquemas de orientación y espacialización imaginaria. Diseños fantásticos con la virtualidad de organizar el alojamiento de los elementos simbólico-semánticos en un esquema de orientación entre coordenadas fantásticas, (...) diseño espacial fantástico, como una traducción espacial imaginaria, visualizada, de los procedimientos verbales rítmico-acústicos representados en el texto,(...)”

[10]. A propósito de la semiótica cultural y en su relación con el lenguaje, sistemas de modelización secundaria y primaria respectivamente, Lotman (2000: 170) esgrime el siguiente argumento: “(...) , sería oportuno subrayar que en el funcionamiento histórico real los lenguajes y la cultura son inseparables: es imposible la existencia de un lenguaje (en la acepción plena de esta palabra) que no esté inmerso en el contexto de una cultura, (...)”.

[11]. Desde los planteamientos platónicos al respecto en sus diálogos *Ión* y *Fedro*, así como en los libros III y X de *La República*, y las posteriores palabras de Aristóteles en su *Poética* sobre los discursos fácticos de la historia frente a los poéticos, han sido muchos los defensores de abandonar la dualidad conceptual verdadero-falso para referirse a los mundos de ficción en beneficio de la coherencia textual como característica esencial. Ente los autores actuales destacan Pavel, Dolezel, Harshaw etc, y escritores como Vargas Llosa.

[12]. Genette (Palimpsestos 1989) plantea cinco tipos de relaciones transtextuales para referirse a las posibles opciones que pueden existir entre dos o más textos.

[13]. La definición de transtextualidad intersistémica nos parece especialmente adecuada para hacer referencia, de manera genérica, a todo tipo de relaciones entre codificaciones discursivas de sistemas artísticos diferentes. Cine-literatura, Cine-pintura, literatura-pintura, etc.

[14]. Cortazar (*Del cuento y sus alrededores* 1997) recoge y añade una serie de características del cuento que suponen uno de los mayores logros teóricos en este campo.

[15]. El cine constituye uno de los medios más potentes en la generación de mitos de la sociedad actual. “(...) Respecto a estos mitos colectivos dice Puig: (...), ciertos mitos encarnan contenidos del inconsciente colectivo y –no por nada- tienen esa fuerza y esa duración. (...), son cuestiones que tocan la imaginación de la gente, (...)” (en Garrido Domínguez 2000: 82).

BIBLIOGRAFÍA

ALBADALEJO , T. (1986): *Teoría de los mundos posible y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad.

ALBADALEJO, T. (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

ARISTÓTELES (1974): *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos,

AUMONT, J. (1986): *Estética del cine*, Barcelona, Piados.

BACHELARD, G. (1998) *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de cultura económica

BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

DOLEZEL, L. (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco libros,

DUNCAN, P. (2003): *Alfred Hitchcock filmografía completa (El arquitecto de la angustia 1899-1980)*, Barcelona, Taschen.

GARCÍA BERRIO, A. (1994) : *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2000) : M. Puig: *Cine y literatura en El Beso de la Mujer Araña* (artículo), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos –la literatura en segundo grado-* , Madrid, Taurus.

GIMFERRER, P. (1999): *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.

GNISCI, A. (2002): *Introducción a la literatura comparada – capítulo V. La literatura y las demás artes -* . Barcelona, Editorial Crítica.

GOODMAN, N. (1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.

- HEGEL G.W.F. (1989): Lecciones de Estética, Madrid, Akal.
- JUNG, C.G. (1988): Arquetipos e inconsciente colectivo, Barcelona, Piados
- LOTMAN, I. (2000): La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura, Madrid, Cátedra.
- METZ, C. (1979): Psicoanálisis y cine –el significante imaginario-, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MUKAROVSKÝ, J. (1977): Escritos de Estética y Semiótica del Arte, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- PEÑA-ARDIZ, C. (1992) : Literatura y Cine, Madrid, Cátedra.
- PLATÓN (2000): La República –Libros III y X-, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ PIEDRABUENA, J.A. (2002): La mente de los creadores, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SANTAMARÍA, A. , HEREDERO, C. (1996): El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona, Paidós.
- SCHAEFFER, J.M. (2002): ¿Por qué la ficción?, Madrid, Lengua de Trapo.
- TARKOVSKY, A. (1991): Esculpir en el tiempo, Madrid, Rialp.
- TRUFFAUT, F. (2002): El cine según Hitchcock, Madrid, Alianza Editorial.
- VARGAS LLOSA, M. (1992): La verdad de las mentiras, Barcelona, Seix Barral.
- VILA-MATAS, E. (1982): Nunca voy al cine, Barcelona, Laertes.
- VV.AA. (1997): Teorías de la ficción literaria, – compilación de textos, introducción y bibliografía de GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.-, Madrid, Arco Libros.
- VV.AA. (1997): Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento, Caracas, Monte Ávila Editores.