

Apuntes sobre dirección, narrativa cinematográfica y música

Iván Mora Manzano

Resumen

El ensayo reflexiona sobre el oficio de la dirección cinematográfica. Propone que dirigir es encontrar una voz; desde esta premisa cuestiona múltiples dimensiones del oficio, de la creatividad y la transpiración que este implica. Desde la analogía con la música se recorren los desafíos narrativos (desde la idea a la edición final) de la obra cinematográfica.

Palabras clave: Dirección de cine; cine; narrativa; edición

Apuntes sobre dirección, narrativa cinematográfica y música

Iván Mora Manzano.

Si dos personas son capaces de sentir lo mismo, aunque sea sólo una vez, entonces siempre se comprenderán. Aunque uno viviera en la edad de piedra y otro en la era nuclear.

Fragmento de una carta de un trabajador a Andrei Tarkovsky.
(Esculpir en el tiempo, 1985)

En esta bella y convulsa época en la que vivimos coexisten una serie de paradojas, que a su vez permean el cine: La posibilidad tecnológica de llegar a acercarnos a alguien lejano, en contradicción con la falta de tiempo para vernos con gente *cercana*. La proliferación de voces independientes a pesar de que sus espacios se vean reducidos o corroídos por el capitalismo salvaje (human remains). La colisión entre paradigmas *industrialosos* confrontados con maneras más libres de crear. El acceso a todo con un click: a los archivos del mejor cine, a los medios de producción baratos, a la posibilidad real de auto-distribución vs. el otro acceso a todo con un click: la sobrecarga de información, la sobrecarga de entretenimiento, la sobrecarga de ocupaciones, la sobrecarga de dispersión, la sobrecarga de veneno.

Sobre todas esas contradicciones nos construimos, y de todas estas contradicciones se forjan múltiples maneras de acercarse al cine, unas nuevas y otras anacrónicas pero poderosas. Entonces creo que para plantearnos hoy en día, y desde Ecuador, preguntas sobre la dirección y el lenguaje del cine, podríamos empezar por intentar generalizar lo menos posible los puntos de partida. Sólo puedo hablar de estos temas desde una mirada muy personal, y desde ahí compartir mis propias dudas y cuestionamientos, así como mis procesos.

Primero, un credo

Creo que el arte contiene los rasgos más importantes de la memoria de la humanidad: los sentimientos. Esos rasgos casi no encuentran espacio en las ciencias racionales de occidente por la subordinación de estas ciencias con el poder. El arte, a pesar de estar en gran medida también subordinado al poder, encuentra más fisuras. Y en ellas podemos acercarnos a lo inexplicable desde la emoción. Ahí están los elementos que hacen humano

al ser humano. El arte puede ser la historia sentimental, la educación sentimental y la antropología sentimental del mundo.

Creo que el cine no ha muerto, esa sería una versión snob, burguesa o directamente eurocentrista (me refiero a las consecuencias del discurso de “Cinema is dead”). No me malentiendan, el cine es frágil: pueden morir salas de cine, pueden morir laboratorios de kodak, pueden morir formatos, escuelas, movimientos, se pueden demoler teatros, quemar copias, extinguir experiencias colectivas incluso, pero aún así el lenguaje está muy vivo (human remains). De hecho, en mi país y en muchos países periféricos, el cine está naciendo y con él se está escribiendo, o tal vez se va a escribir un futuro imaginario local, que será parte del imaginario mundial. Todavía está por escribirse la historia sentimental a nuestra manera: en nuestra periferia del centro, el cine se está reinventando. Creo en un cine subjetivo, de “autor”, un cine personal, de uno mismo, aunque estoy consciente de que “uno” son muchos, y que “lo otro” forma parte de uno. Cuando veo una película con que más me identifico es con lo que parte de lo personal y único.

Creo en un cine político, si bien estoy consciente que el cine no provoca cambios: los inspira. El cine no arregla la realidad, arregla los sueños, pero está claro la vida no es sólo realidad. Y para cerrar este segmento, unos credos randómicos: Creo en la inseguridad como uno de los rasgos que más revela al ser humano. Creo en la cotidianidad, el silencio, el humor. A pesar de que no leo poesía hace mucho tiempo creo en lo poético. Creo en la debilidad, la desesperación y la evasión como opciones válidas de vivir y crear.

¿Qué es dirigir?

A pesar de llevar ya como 18 años en el campo del cine, todavía me resulta un poco raro responder a la pregunta: -¿A qué te dedicas? -Pues... a ver... estudié música desde niño... luego en la U estudié Psicología pero me retiré... luego multimedia, me retiré... luego artes liberales, me retiré... luego radiotelevisión y eso sí acabé... pero no estudié cine, sólo unas pocas clases... y ahora hago películas. Soy un músico que hace películas.

Todavía existe una percepción estándar sobre lo que significa dirigir, que viene de los grandes clichés de hace unas décadas: El director en silla, con megáfono, con un crew amplio y departamentalizado que viene de la escuela norteamericana, disciplina vertical, protocolos de eficiencia, etc, y esto sigue siendo “real” en cierto sentido, pero coexiste con otros modelos más libres como las maneras poco usuales de dirigir y producir cine

de Pedro Costa, Lav Díaz, Raúl Perrone, Juan Alejandro Ramírez, Agnés Varda, por poner algunos ejemplos contemporáneos cercanos y vibrantes.

¿Pero qué mismo hace un director? La individualización de la figura del director por sobre el equipo ya me trae conflictos éticos. Es otra paradoja: el arte colectivo que es a la vez arte individual. Especialmente en pequeños países de Latinoamérica, creo que estamos ante la práctica de otros modelos posibles, por ejemplo uno más comunitario, artesanal, menos vertical, “multi-task” dirán los jóvenes, pero aún resulta difícil quitarle el peso al director como la figura responsable de una mirada, especialmente en lo que nos convoca, que es el cine de autor. Sobre el peso de ser dirigir, me quedo con un comentario escuchado a Lucrecia Martel en su taller: “...eres director cuando asumes toda la responsabilidad en la película, no sólo sobre lo que puede estar bien, sino sobretodo sobre lo que puede salir mal, y al hacerlo no le puedes ya echar la culpa a nadie. A nadie más que a ti...” (Martel, 2009); por cierto, la cita no es textual, es como la recuerdo.

Des-romanticemos el oficio

Si bien es estimulante pensar que podemos escribir un capítulo iniciático en la historia de un país sin cine, es también inevitable el existencialismo de no saber si tiene sentido lo que hacemos. La precariedad y el desdén son parte de lo que frentamos cada día. Hacer cine en nuestro país no es ni glamuroso, ni romántico. No es un oficio de ideales o inspiración. O sí lo es, pero sólo el 10% del tiempo. El 90% tampoco es “transpiración” exactamente como dice el dicho, sino más bien: trabajar en cualquier otra cosa que sí logre pagar las cuentas, surfear la burocracia (nivel avanzado), hacer activismo por las legislaciones de cultura, y además de eso “transpirar” (ahí sí) nuestros proyectos, generalmente en after hours: la reescritura, reedición, la producción creativa, el financiamiento, etc. Nuestra transpiración es sobretodo un secretariado bilingüe de explotación laboral voluntaria.

No me quejo, sigue siendo un trabajo bello cuando se concreta. Sin tener nada de heroico es un oficio que da mucha felicidad a quien lo ejerce. Digo sin vergüenza que tengo la suerte de hacer lo que amo, y de sentirme realizado. Es un privilegio vivir del arte en el continente más desigual del mundo. Siendo todo eso verdad, también: la dispersión, lo errático, y la desazón de la supervivencia diaria son algo que indudablemente rodea a este oficio en el tercer mundo.

Cultivar *una voz* vs las voces en tu cabeza

“...en el mundo profesional ya existe demasiada gente que, con mucho talento y pocos escrúpulos, escribe guiones altamente profesionales, correctamente estructurados, y sin alma. Y entonces lo único que puede diferenciar a un joven guionista, es ser él mismo...”

Paul Schrader. Guionista de Taxi Driver
(McGrath & McDermott, 2003, pág. 14)

Cuando yo buscaba mi carrera, la opción de hacer cine ni siquiera existía. Hacer arte tenía un prejuicio social de inutilidad, o de burguesía, o era simplemente –como en Guayaquil, de donde vengo– demasiado lejana. El cine no existía. Si hubiera visto a los 20 años el *Ten minute film school* de Robert Rodríguez me hubiera retirado de la U y me hubiera lanzado mucho más rápido a equivocarme. Algunas perlas de los 10 minutos de Robert Rodríguez: “Don’t bother in going to film school or you’ll be making films like everyone else” (no te molestes en ir a una escuela de cine o vas a terminar haciendo películas como cualquiera), “Stop dreaming about becoming a filmmaker... You are a filmmaker” (deja de soñar con ser cineasta, ya eres un cineasta). (Rodríguez, 2016)

Dirigir es encontrar una voz, pero tal vez esa es la pregunta más difícil: ¿qué es tener una voz? He hecho dos largometrajes y cuatro cortos. Al verlas tengo la impresión esquizofrénica de que soy seis personas diferentes. Y eso, no sólo que no es verdad, sino que es una mentira incompleta: soy mucho más de seis personas posibles. De hecho: todos somos muchas personas posibles. ¿Entonces qué mismo es la voz?

Si bien hay cineastas que se encuentran pronto con lo que es “su voz”, a mi no me pasó. Estoy todavía en una búsqueda. Con la composición musical me fue más fácil: la abandoné, pero como la música fluye, regresó años después, cuando no tenía ninguna presión al respecto, por su cuenta. Y cuando regresó, ahí estaba mi voz. No era necesariamente en lo que planeaba convertirme, pero indudablemente: Eso era yo.

Entonces qué es la voz: La voz es la honestidad. La combinación de tus limitaciones y tus talentos. La honestidad no como algo “lindo”, sino la honestidad brutal de esa que habla Jonatan Franzen cuando habla de exponerse, de perder el miedo a ser agradable, de que la narrativa no es una página de Facebook, sino riesgo de dolor. Es el nudo en el estómago. Es la necesidad que tenemos de crear. La búsqueda de lo único, o de lo que nos resuena como *nuestro* aún al verlo en otros. Creo que si pretendes ser alguien más, esa voz sólo se va a demorar en llegar, pues no existe nadie que pueda ser una mejor versión de ti

mismo. Esta parte me está quedando como texto de autoayuda, pero es que justamente la voz tiene algo que ver con lo espiritual. Y lo espiritual es lo más banalizado por nuestras culturas occidentales sumisas. La voz es un horizonte al que caminamos llenos de preguntas sobre quienes somos. Esa búsqueda es la voz.

Narrativa cinematográfica: malentendidos comunes

A pesar de que sus 120 años ya no suenan a poco, el cine sigue siendo un arte joven. Sigue así mismo tiranizado por otras artes más “viejas”. Ya lo advertía Tarkovsky al detectar en su tiempo a un cine que no se liberaba del pasado: “...En su desarrollo futuro, el cine - eso es lo que opino- no sólo se apartará de la literatura, sino también de las demás artes, siendo así cada vez más independiente.” (Tarkowski, 2002, pág. 41)

Para luego añadir:

...en el cine se ha llegado a una cierta estabilización de los principios específicos que en realidad son propios de otras artes, pero en los que se siguen apoyando frecuentemente los directores de cine. Sin embargo estos principios están empezando a frenar el desarrollo de la especificidad del cine, se están convirtiendo en un impedimento. Una de las consecuencias de ello es que el cine ha perdido parcialmente la calidad de otorgar una configuración inmediata a la realidad con sus medios específicos, sin atravesar el camino de la literatura, de la pintura o del teatro. (Tarkowski, 2002, págs. 41, 42)

Uno de los lugares comunes de estas tiranías de la literatura/teatro es pensar que para hacer cine tienes que escribir. Esta premisa errónea plantea al “guion” como eje de la narrativa cinematográfica. Así, vulgarmente, tanto los aciertos como los problemas en las películas, son atribuidos a la palabra escrita (al guion) como origen de la misma. Es la falacia más común repetida por el espectador (y por algunos colegas incluso): el guion no funciona por eso la película no funciona.

En el cine moderno hace por lo menos 60 años que se puede producir sin guion, y no sólo me refiero a un guion escrito, sino que se produce obras relevantes incluso sin narrativa. Pero sin ponernos tan contemporáneos, creo que un cine moderno podría reivindicar con el mismo peso al guión, la puesta en escena y la edición, como ejes comunes de un mismo gran proceso, son parte de un solo flujo creador, que en conjunto le dan forma a una creación cinematográfica: la narrativa visual.

Entonces uno de los anacronismos más comunes de la apreciación cinematográfica actual (cometido incluso por los cineastas) es diseccionar la narrativa partes como si fueran

independientes, sin asociar el determinismo de su co-relación: no sólo se interpolan sino que son indivisibles.

Dejémosle a los encuentros academicistas la discusión ad infinitum de las diferencias o pasos “de la literatura al cine”, y nos podemos centrar en hablar de la narrativa (escritura-puesta-edición) como un *continuum* con fronteras más difusas, cuya pulsión es una sola: La articulación artística de un discurso audiovisual, o poética como concluía el mismo Andrei: “...la vida está organizada de una forma mucho más poética que lo que suelen imaginarse los adeptos a un naturalismo absoluto...” (Tarkowski, 2002, pág. 40)

La edición. El ritmo y la música

Editar es el oficio del cine que más veces he ejercido, lo he enseñado en dos universidades, y tengo más horas vuelo que en otros campos, digamos que aparte de la música es lo que oficialmente más “sé hacer en la práctica”. Dentro de la narrativa es el oficio menos valorado, pero de hecho es el que más influye en el material final, porque justamente “es” el material final. Editar es poner el punto final del lenguaje, es en rigor el último borrador del guion, es en la práctica la última toma de decisiones del director, en cuyo proceso más se revela al director.

Justamente la paradoja planteada antes (de la imposibilidad de separar los factores de la narrativa) se da en que los procesos no sólo ocurren en el momento de la ejecución entendido como tal, sino que ocurren yuxtapuestos en las 3 etapas. O sea: se escribirá no sólo en el papel, sino también cuando se dirige y se edita... Se hace puesta en escena no sólo en la cancha, sino también mientras se escribe y mientras se edita, y se edita desde cuando se escribe y mientras se dirigía también.

Dicho eso, sin poder separar lo inseparable, el momento de cortar y terminar una película llega. Y editar me resulta siempre misterioso. Por la experiencia tengo aprendidas ciertas teorías que acepto como “verdades”, que cuando llega un nuevo proyecto se derrumban, o por lo menos se ponen a prueba. Aprendo reglas que primero sigo porque funcionan y luego ya no quiero seguir. Rompo reglas nuevas, o decido seguir reglas antiguas. Editar es la batalla entre el instinto y el intelecto, cuestionamos al instinto por la posibilidad de caer en el cliché, y al intelecto por la posibilidad de su frialdad. El material “nos habla” y lo seguimos. Luego nos habla la historia, la coherencia, la estética. Por supuesto, creo que estas tensiones le hacen bien a la creatividad.

Yo llegué al cine por la música. Entré a la edición porque su lógica se me parecía a la lógica de la composición musical: La búsqueda de formas, que nos generan emoción, asociación, catarsis y también lógica, estructura, y todo esto (en la música al igual que en la edición) se produce sin necesidad de la palabra. Un proceso racional y sentimental al mismo tiempo.

En mis clases de edición la primera pregunta que hago siempre es ¿qué es el ritmo? “Ritmo” es una de las palabras más repetidamente usadas sin que el que la usa conozca su significado. Siempre recibo respuestas que tienen que ver con la métrica, con el sonido de los tambores, con el segundero musical, con un metrónomo, que claro, aunque lejano e incompleto, algo tiene que ver con la respuesta.

La edición también está tiranizada por otras artes más antiguas del cine, pero menos atravesadas por el análisis intelectual: Editar se parece más a la danza, a la música. Editar es algo que a pesar de que no se exprese con el cuerpo usa al cuerpo, a las formas, a los llamados “motifs” visuales: una forma que se puede reconocer al repetirse.

La edición lidia con la esencia “formal” del cine, en tensión con lo que comúnmente se denomina “contenido”. Lidia con la claridad de comunicar emociones, versus la presión de encontrarse con “interpretaciones”. Al respecto de las interpretaciones del arte, Susan Sontag en su brillante ensayo de 1966 *Contra la Interpretación* argumentaba con pasión:

...el vanguardismo programático —que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar al arte a una persecución perpetua. (También perpetua la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, la más vivida, la más emocionante, la más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena. Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a interpretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Naitvardsgästerna* y *Tystnaden*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble pseudo-intelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (Sontag, 1984, pág. 12)

Este ensayo termina con una frase fulminante sobre el futuro del arte: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.” (Sontag, 1984)

Puesta en escena: Mi método

A lo que yo llamo mi método personal no es para nada un manual terminado, con reglas y excepciones. Lo que tengo es todavía una aproximación, unas preguntas, unas pruebas y error que comparto ahora.

Mi lugar de partida es la música, mi aproximación al cine siempre ha partido de analogías con la música. Y mi instrumento favorito en el cine son los actores. Un cuerpo es un instrumento musical, que necesita ensayo, familiarizarse con sus limitaciones y sus talentos. Pero también usando la analogía musical es bueno entender que hacer cine se parecería más a un ensayo que a una función en vivo, por la oportunidad de repetir. Por la presencia de la edición en la puesta en escena.

Desde mis primeros dos cortos, encontré la idea de trabajar con músicos como actores. Específicamente: músicos de punk. Siento que si no tienes miedo de enfrentarte a 100 jóvenes rabiosos desde un escenario, enfrentarte a un crew y una cámara es una broma. El hecho de tener que subir a un escenario ya te obliga a construir un personaje de ti mismo que tiene que “actuar” pero al mismo tiempo estás preparado para responder a estímulos externos reales. Y ese vértigo: crear un personaje, pero no darlo por hecho, sino mantenerlo vivo constantemente con la incertidumbre del presente, creo que es la clave de una buena actuación para cine.

Mi segundo descubrimiento se lo debo a un documental de la BBC sobre psicología y relaciones personales entre jóvenes en los cuáles se hacía un test de mediante un cuestionario progresivo contarse rápidamente miedos y sueños entre dos personas y se comprobaba que eso aceleraba su cercanía. En la ficción, pero incluso en el documental, la relación con el otro, ya sea director-personaje, o entre personajes, se forza a ocurrir más rápido que en la vida real. Entonces el casting de mi primer largometraje empecé a aplicar esas preguntas que forzan la cercanía, el cuestionario progresivo, que luego adapté y que sigo haciendo crecer. El artificio consiste en sintetizar relaciones, y luego lo llevé a los ensayos cerca de la producción como un test para acercar a los personajes entre ellos. Pero también lo he aplicado al documental como un método de preguntas preparatorias para los sujetos. El descubrimiento ahí fue que la confianza no se puede fingir, pero se puede acelerar. Es un proceso de honestidad mutua, en el que das tanto como recibes, pero que genera unos nexos y un intercambio de información emocional que vas a usar en todo el proceso. No es algo que he estudiado, pero que veo que funciona. Como es una forma de trabajar que se basa en la confianza puede aplicarse por igual en ficción o en

documental, a actores con mayor o menor formación, o incluso sin formación. Al respecto de esto cito a Herzog: "...I have never set out to imbue my films with literary or philosophical references. Film should be looked at straight on; it is not the art of scholars but of illiterates. You could even argue that I am illiterate. I have never read a lot or thought about philosophical themes that I could then shoot through these stories I tell. For me it is much more about real life than about philosophy..." (Cronin, 2014, pág. 70)¹

La perfección no existe, pero sí el rigor y el trabajo

El escritor peruano Santiago Roncagliolo, en una entrevista en YouTube explica cómo tempranamente se dio cuenta que un escritor para tener lo que se llama comúnmente éxito necesitaba de la suma de tres factores: talento, trabajo y suerte. El talento no sabemos si lo tenemos o no, es nuestra gran incertidumbre. Dependemos de factores externos como el reconocimiento, o de factores psicológicos como el ego enfrentado a la autoestima. Tal vez porque creemos que podríamos tenerlo es que seguimos en esto. Por otro lado a la suerte no la controlamos, no depende de nosotros. Entonces, de los tres requisitos, lo único que controlamos realmente es el trabajo. ¿Qué nos queda por hacer entonces, ante la falta casi total de control y certidumbre que tenemos sobre estos elementos? Trabajar. Creo en el rigor. Existen miles de jóvenes aspirantes a cineastas en el mundo, con talento trabajando mucho, puliendo sus obras, con más dinero, con más recursos que tú. No puedes conformarte con tener buenas ideas, el trabajo y el rigor están también en la curiosidad, en el riesgo, en la creatividad, en la originalidad y no sólo en la factura, que debemos asumir que será la mejor posible si queremos competir. Dicho esto, siento que la perfección es fascista, no creo en perseguirla, pero si lo que defendemos es un cine con errores, creo incluso que los errores requieren cada vez más y mejor trabajo. Lanzarse con todo al oficio es lanzarse con todo al riesgo. Valorarlo. Creer en el riesgo. Creer en la voz.

¹ ... nunca he intentado imbuir mis películas con referencias literarias o filosóficas. La película debe ser vista directamente, no es el arte de los eruditos, sino de los analfabetos. Incluso podría argumentar que soy analfabeto. Nunca he leído mucho o pensado sobre temas filosóficos que podría tratar a través de las historias que cuento. Para mí es mucho más sobre la vida real que sobre la filosofía ... " (traducción del autor)

Final: ¿Por qué hacer cine?

Hago cine porque me salvó la vida. Mucho se discute sobre la verdadera “utilidad” del cine desde el consumismo superficial que es dominante de los discursos cotidianos actuales. A mí el cine me ha salvado la vida varias veces, al igual que la música: Una película de Fellini me hizo soñar a los 13 años con que algún día vería la mejor película del mundo (eso lo cuento en mi blog), un libro sobre la vida de un cineasta (la biografía de Buñuel) me hizo recuperar la fe cuando estaba realmente perdido sobre mi destino. Una serie de películas de un festival de cine (el EDOC) me hicieron un año dejar mi trabajo, y al año siguiente dejarlo todo e irme a vivir a la playa. Una película francesa sobre la guerra me hizo entender que la locura que hay genéticamente en mi familia materna es en verdad bella. Otra película me hizo entender que la música envejece menos, e importa más, que el resto de artes. Una película antigua regresa en mis sueños a decirme que otras vidas son posibles, etc...

Tal vez por esto, es que conversaciones penosamente cada vez más comunes sobre la “importancia” de lograr hacer cine “para el público”, la presión del mercantilismo soso, o la “importancia” de “hacer industria cultural” en el Ecuador, no sólo me tienen sin cuidado, o me dan pereza, sino que creo que el realidad no tienen ninguna importancia, son fútiles, son mediocres. El cine no existe porque llena salas, ni para gustarle a nadie, ni para hacer industrias, o corrijo: tal vez sí existe por eso: pues la plata y la ambición lo mueven a grandes rasgos, pero el cine no es necesario ni importante por eso. El cine puede, con un poco de suerte, salvarle la vida a alguien que se parece a ti, y con un poco más de suerte: salvarte la vida a ti mismo. Eso es mucho más importante.

Post-scríptum: para contarles la definición de *Ritmo* tienen que venir a una de mis clases.

Bibliografía

- Cronin, P. (2014). *Herzog on Herzog*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Franzen, J. (2012). *Más afuera*. Barcelona: Salamandra.
- McGrath, D., & McDermott, F. (2003). *Guionistas*. Barcelona: Oceano.
- Rodríguez, R. (01 de Septiembre de 2016). *Ten minute Film school*. Obtenido de <http://filmmakeriq.com/>: <https://youtu.be/W-YpfievjSk?t=478>
- Roncagliolo, S. (01 de septiembre de 2016). *Entrevista a Santiago Roncagliolo*. Obtenido de Casamerica: <https://www.youtube.com/watch?v=KZOjP80-bRY>
- Sontag, S. (1984). *Ensayo: Contra la Interpretación (1966)*. Barcelona: Seix Barral.
- Tarkowski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp S.A.