

# El CINE clásico y de AUTOR en plataformas de *streaming*

Para profundizar en la relevancia del cine clásico y de autor en plataformas de *streaming* es necesario acercarnos al origen de esta terminología, que tiene sus raíces en el modelo tradicional de producción hollywoodense. De esta manera, le damos un valor a la cinematografía que se ha construido como una industria a lo largo de su historia y, sobre todo, podríamos reconocer sus variantes, en tanto modos estilísticos y de producción, importantes cuando hablamos de la interacción película-usuario en *streaming*.

Gabriel Páucar Vásquez





Fuente: Online Movie

► Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg en *Sin aliento*

## El modelo hollywoodense

Desde la magnificencia de Paramount, el cine de gánsters, el cine negro, pasando por la peripecia narrativa de Hitchcock, se etiqueta a Hollywood como aquel sistema con un propio estilo y condiciones industriales particulares, que se enmarcan dentro de sus normas y estándares.

Nada más lejos de la verdad. Como señala el crítico de cine David Bordwell en *El cine clásico de Hollywood* (1997), no hay una fórmula técnica impuesta sobre los realizadores, sino más bien una gama de alternativas. Bordwell prefiere hablar de paradigmas, una serie de elementos que pueden sustituirse entre ellos respetando la tradición. Esta tradición se enmarca dentro de un modelo formal básico: respetar una estructura na-

rrativa aristotélica de “planteamiento”, “nudo” y “desenlace”, mantener un relato comprensible alejado de ambigüedades, dotar a la película de un sentido de armonía visual en términos narrativos y técnicos, y representar de manera “legible” el mundo buscando satisfacer las expectativas del espectador, lo que deja de fondo un claro trabajo de “artificio”.

André Bazin (2001), teórico cinematográfico francés, hacia 1939 declara que esta cinematografía hollywoodense había adquirido un conjunto de características del arte clásico donde existen las nociones de armonía, proporción y respeto por la tradición, cánones que los críticos suelen denominar “clásicos”. Las normas impuestas desde este modelo clásico influyen en qué historias deben contarse y cómo se deben contar. Sin embargo, Bordwell

(1997) señala limitaciones creativas a partir de estas normas estructurales: normas ético-socio-políticas, y pone de ejemplo el romance heterosexual como motivación para la trama clásica, normas materiales y señala el espacio teatral o la representación renacentista del cuerpo como elementos importantes para el cine clásico; normas técnicas, en este caso la propuesta visual y estética del cine clásico que no admite variantes narrativas que rompan con la tradición.

Estos paradigmas describen un modo de producción que funciona con el espectador pero que no logra convertirlo en un público reflexivo sobre su situación, sobre sí mismo. Sin embargo, pronto surgiría un grupo de cineastas en Francia que rompieron con este paradigma, dándole mayor profundidad a la obra y resaltando la figura del director, muy a pesar de

cuestionamientos como los de Bazin que sugerían la valoración del director dentro de ese paradigma en su búsqueda por nuevos elementos. Estos directores franceses, que pertenecían a la revista *Cahiers du Cinéma*, no aceptaron el argumento al darse cuenta de que muchos autores venerados dentro del sistema tradicional, una vez sueltos, hacían películas mediocres.

## Más géneros, menos Hollywood

La Segunda Guerra Mundial impulsa el nacimiento de nuevas cinematografías que comienzan a desplazar las miradas hacia historias que se identifican con realidades sociales próximas. Surgen movimientos importantes como la *Nouvelle Vague* en Francia o el *Free Cinema* en Inglaterra. El artista ha abandonado esa armonía que le brindaba el modelo cinematográfico hollywoodense y decide entonces rechazar las convenciones, con énfasis en las emociones humanas directas. Ahora se busca comprender el mundo y poder obtener respuestas a partir de ello. El cine, más allá de la verosimilitud, busca ser realista. Es así como surge el concepto de “autor” y “puesta en

escena” utilizados por los cineastas de la Nueva Ola francesa (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, etc.). Ellos reivindican las miradas de cineastas norteamericanos como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, John Ford o Samuel Fuller, considerándolos autores y artistas.

Este quiebre armónico puede reflejarse en una película como *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard, en su seguimiento a un insignificante gánster que transcurre por un París desinhibido y existencialista, combinando una banda sonora de jazz moderno, un ritmo rápido de persecuciones violentas, saltos de imágenes, una historia de amor y un cine político progresista y pacifista. Ya no se trata solo de enmarcar una película en un género cinematográfico sino de producir variantes para cuestionarse y revelar un sentido más reflexivo.

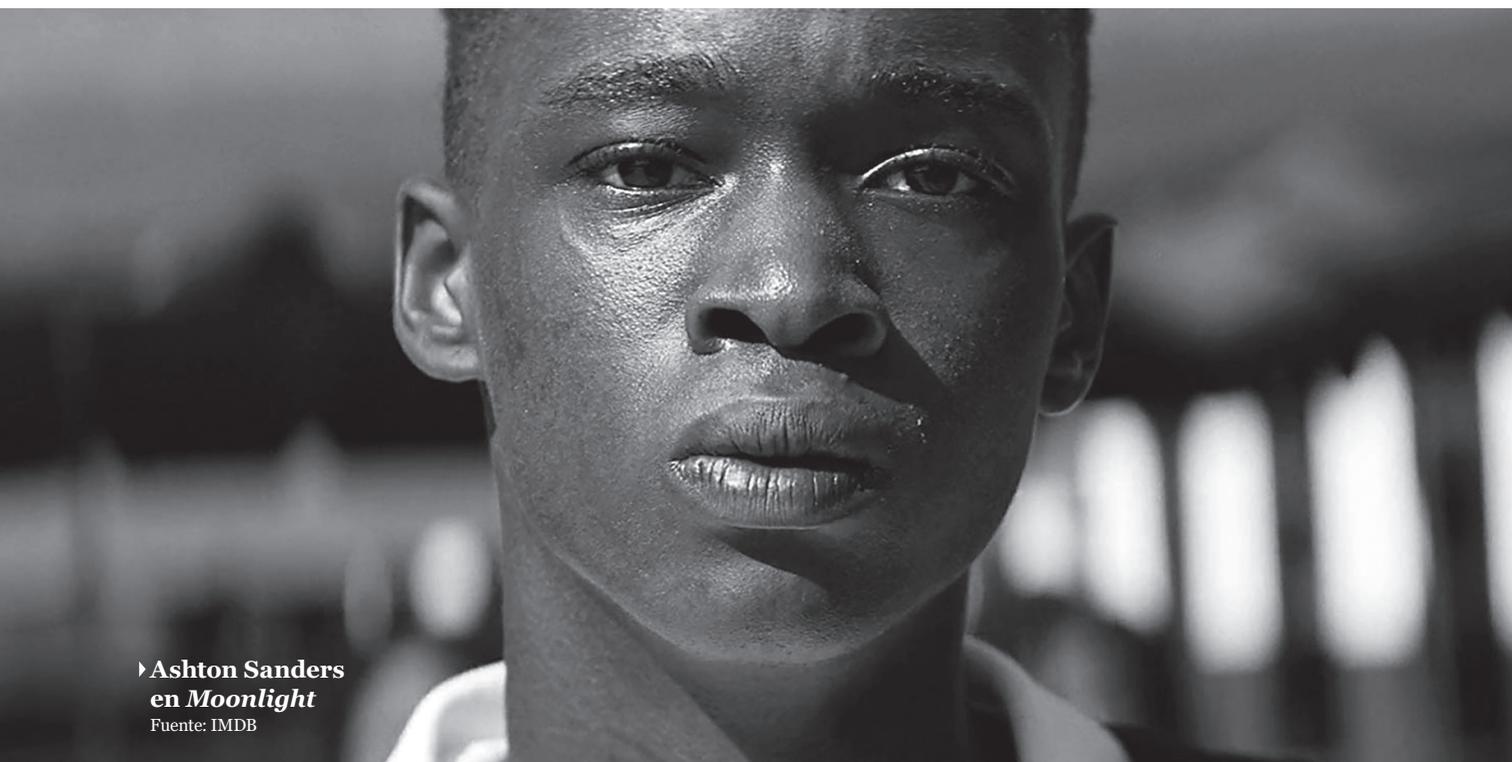
Entonces el género, que nace como una motivación económica para las grandes industrias, comienza a fragmentarse para responder a las diversas expectativas del público, que necesita reconocerse en la pantalla. La diversificación de géneros también encuentra su modo de explicarse desde el cine estadounidense.

Tenemos, por ejemplo, a *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993) de Woody Allen, una película que se enmarca en el *suspense*, con tonos de humor negro, característico del cine del autor norteamericano. Incluso la cinta tiene en su lenguaje un evidente homenaje a *La mujer de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947) de Orson Welles. Allen maneja con total libertad referencias que se acercan a esta película clásica de cine negro y lo reinventa a partir de su propia mirada.

La innovación en materia técnica y digital, así como el consumismo audiovisual, ha brindado la posibilidad a nuevos realizadores de rehacer historias, experimentar con imágenes y jugar con códigos. Las películas de Quentin Tarantino, por ejemplo, releen y homenajean al cine desde diversas perspectivas, como si se tratase de un *collage* de imágenes donde el autor se descompone, la narrativa se desordena y la obra fílmica se expone a diversas lecturas.

## La democratización del cine

Sabemos que a lo largo de la historia los cambios en las salas de cine,



▶ Ashton Sanders  
en *Moonlight*  
Fuente: IMDB

los movimientos sociales, la guerra, la importancia de la publicidad y las nuevas tecnologías han ido variando la configuración del público y, por lo tanto, su modo de consumir películas. Las personas tienen acceso inmediato a la información por medio de internet. El público ha dejado de ser un consumidor pasivo y se ha convertido en creador de información y prescriptor de toda clase de mensajes: “La tecnología ha propiciado un nuevo tipo de experiencia de consumo de contenidos y ha cambiado el papel de los mismos en nuestras vidas [...]. Ahora somos mucho más libres que antes en nuestra relación con los contenidos” (Ferreiro, 2012, p. 1). Especialmente las redes sociales han ocasionado que sea necesaria una alfabetización audiovisual para todo el mundo.

Dejando atrás a Hi5, Netlog o MySpace, Facebook y Twitter surgen como redes sociales potentes para la interacción a larga distancia, con la posibilidad de compartir información, noticias y seguir tendencias actualizadas con respecto a eventos reconocidos. Facebook, que se concibió en un inicio como una plataforma para conectar estudiantes de la Universidad de Harvard, ha llegado a tener un gran alcance implementando en los últimos años su digitalización, la posibilidad de compartir música, videos y hacer transmisiones virtuales o *streaming*. Además, muchos otros servicios se han alimentado de su sistema para crear portales con tendencias específicas, como Tumblr para los que gustan de la fotografía o Pictoline para los amantes del diseño gráfico.

Desde el cine, un ejemplo de interacción virtual es la plataforma virtual llamada Mubi, fundada por Efe Cakarel en el 2007, con fuerte influencia del director Martin Scorsese. La idea surge justamente por el poco acceso a películas independientes en internet. El empresario turco relata a modo de anécdota

no haber podido ver *Con ánimo de amar* (*In The Mood for Love*, 2000) de Wong Kar-wai en línea, mientras tomaba café. Mubi cuenta con un servicio de suscripción que permite elegir entre 30 películas a la vez, siendo agregada cada día una nueva película que dura 30 días. Además se presenta como una red social por su proximidad con el espectador y por la interacción que se logra a partir de una biblioteca de películas, las críticas que pueda hacerse sobre ellas y la valoración con estrellas.

La accesibilidad al cine clásico y de autor también ha variado sustan-

## **Desde espacios como Festival Scope y Filmin Latino se percibe una búsqueda de interacción más próxima con el espectador, una intención de satisfacer esas ansias de descubrir nuevos cines y nuevas realidades.**

cialmente. Si bien un acercamiento al espectador se esboza en una mayor presencia de cineclubes y festivales cinematográficos, también se habla de limitaciones en este sentido. No todas las películas que se realizan encuentran espacios como los festivales de cine para difundirse. Llegar a ellos se complica cuando hay un jurado o un programador que selecciona las películas según criterios propios, o festivales que imponen ciertas temáticas en sus diversas ediciones. Además, el tiempo del estreno en un festival difiere mucho al estreno en pantallas de cine y, en muchos casos, ni siquiera se logra encontrar distribuidoras que puedan llevarlas a salas comerciales. Sucede lo mismo en el caso de que las películas puedan haber sido premiadas en los festivales o de que

exista un prestigio ya ganado de un realizador. El caso más reciente es el de *Isla de perros* (*Isle of Dogs*, 2018) del reconocido director americano Wes Anderson, que tuvo en nuestro país unas pocas funciones en una cadena de cine y en un centro cultural. Es decir, estos espacios de ambiente cinéfilo garantizan una difusión de cine sesgada por criterios personales y una democratización limitada por las brechas de exhibición y distribución.

Surge entonces la necesidad de compartir estas experiencias de festivales en plataformas virtuales y volverlas más accesibles. Desde Festival Scope y Filmin Latino hay una búsqueda de interacción más próxima con el espectador por satisfacer esas ansias de descubrir nuevos cines y nuevas realidades. Gracias a acuerdos con los festivales de cine, por ejemplo, Festival Scope es la plataforma perfecta para darle mayor visibilidad y promoción a películas que difícilmente encuentran un espacio para poder estrenarse en salas comerciales. Cintas independientes que pertenecen a la “Biennale College” del Festival de Cine de Venecia como el largometraje polaco experimental *Baby Bump*

(2015) de Kuba Czekaj; medimétrajes de cine autoral seleccionados en *La Quinzaine des réalisateurs* del Festival de Cannes como la excelente película colombiana *Las cruces* (2018) de Nicolas Boone, y una serie de cortometrajes como los seleccionados en el importante Clermont-Ferrand International Short Film Festival, pueden ser vistos desde la plataforma accediendo, de forma gratuita, a *tickets online* y por cortos periodos de tiempo.

Otra plataforma interesante que promueve películas en su paso por festivales es la llamada Filmin Latino que permite, entre diversos recursos, revisar notas cinéfilas desde un blog hasta acceder a un catálogo de cine clásico donde no solo se pueden rentar películas latinoamericanas, sino

también importantes filmografías de cineastas como F. W. Murnau, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Francis Ford Coppola o Luis Buñuel. A pesar de su costo de alquiler de películas, un poco elevado, la plataforma permite suscribirse mensualmente por 69 dólares y tener acceso a todo el catálogo de series y películas, a excepción de las “Diamante”.

La portabilidad y alcance de estas plataformas supera con creces la posibilidad de acceder a películas de cine de autor y clásicas en los festivales de cine. Desde una computadora, un dispositivo Android o una *smart TV*, las plataformas —inmersas en un mercado de consumo masivo— han ido transformando el modelo de producción hollywoodense y adecuándolo a su rentabilidad.

## Netflix y Amazon

Frente a todos los obstáculos de distribución de películas en festivales y al margen de circuitos comerciales que siguen el patrón del modelo de producción hollywoodense, muchos autores de cine independiente apuestan por plataformas virtuales al sentirse más próximos con el *streaming*.

Dos modelos importantes de plataformas que apuestan por cine de Hollywood pero también por películas de autor son Netflix y Amazon. Netflix ha acaparado la era del *streaming* y es una de las más visitadas, superando los 117 millones de suscriptores en el mundo.

*Moonlight* (2016) de Barry Jenkins, la ganadora del Oscar a mejor película del 2017, se produjo en parte gracias a Amazon Studios. Estas plataformas han comenzado a apostar por películas autorales que de otra forma no podrían ser realizadas. Una joya como *Aniquilación* (*Annihilation*, 2018) de Alex Garland no podría haber sido distribuida si no fuese por Netflix, luego de que Paramount renunció a distribuir la

película en salas de todo el mundo por considerarla demasiado intelectual, quedándose únicamente con la distribución en Estados Unidos y China. De igual manera, en el 2013, la empresa realizadora A24 firmó un acuerdo con Amazon para distribuir películas autorales como *Room* (2015) o *ExMachina* (2014), cintas por las que diversos estudios no apostarían.

Para los cineastas independientes, el *streaming* es relativamente menos costoso. El espectador habitual no

## Los autores encuentran en las plataformas virtuales la distribución necesaria para sus películas. Desde esta perspectiva, la distribución legalizada en plataformas también revaloriza la difusión del cine y al autor implicado.

tiene ese interés de ver cine de autor en una sala de cine convencional, lo que afectaría la distribución de estas películas y su duración en cartelera si lo comparamos con lo que les brindan las plataformas de *streaming*. Por lo tanto, la fragilidad del modelo de distribución de Hollywood se ve afectada.

Esta fragilidad volvió a replantearse con el caso de la película *Okja* (2017) del director surcoreano Bong Joon-ho, cuya presentación en el Festival de Cannes provocó un debate sobre el lugar del *streaming* en la difusión de películas. La película, así como *The Meyerowitz Stories (New and Selected)* (2017) de Noah Baumbach, no contaba con un estreno en salas comerciales, más allá de su futura presencia en Netflix, que había apostado por su producción. La norma-

tiva que se impuso a partir del 2018 ha sido que las cintas presentadas a concurso deberán estrenarse en salas comerciales y respetar las brechas de difusión entre salas y el estreno en plataformas virtuales. Puede ser cuestionable esta norma, que remite a aquel paradigma clásico mencionado en el modelo de producción hollywoodense; sin embargo, ya es conocido que los festivales de cine promueven ciertas reglas en sus convocatorias, siempre con un criterio elitista para decidir sobre las películas que forman parte de una selección y aquellas que deben ir a otras menos relevantes.

Otro caso es el del cineasta mexicano David Pablos que reconoce la importancia de Netflix en la distribución de su película *Las elegidas* (2015), un crudo retrato sobre la trata de mujeres en México. Tras su estreno mundial en el marco del Festival de Cannes, Netflix hizo que la película fuera vista en más de 100 países y le brindó la posibilidad de trabajar en nuevos proyectos.

Frente a propuestas que implican estrenos que no sean limitados, con ganancias sostenibles en el tiempo y con una mayor oportunidad de reconocimiento, los autores encuentran en las plataformas virtuales la distribución necesaria para sus películas. Desde esta perspectiva, la distribución legalizada en plataformas también revaloriza la difusión del cine y al autor implicado.

## Cine independiente, clásico y del este de Europa

Para los cineastas independientes siempre hay un largo camino en su búsqueda por encontrar la financiación necesaria para realizar sus películas. Existen concursos nacionales como los que ofrece DAFO, que brinda apoyos económicos en la realización; programas como los de Iberme-



► Oscar Isaac en *Balada de un hombre común*.

Fuente: IMDb

dia, que fomentan la coproducción entre países; clínicas de guion como las de La Residencia del Festival de Cannes para poder terminar de escribir un guion asesorado, y laboratorios para cerrar etapas de postproducción de imagen o sonido. Sin embargo, un premio no se desliga del otro y muchas veces lo que se gana en un concurso no es suficiente para poder avanzar con tu proyecto. A esto se suma que el tiempo para armar carpetas de postulación puede ser muy amplio y que la competencia es bastante fuerte.

La idea de que el autor encuentre modos de distribuir su película y recuperar la financiación invertida se torna remota. Muchos encuentran en los festivales la posibilidad de recuperar ese financiamiento invertido, aunque pocos llegan a ganar los ansiados premios. Se torna también contradictorio porque la mayor parte de realizadores nos hemos formado en materia audiovisual con las películas de venta informal: no hay otra forma de conseguirlas.

Desde algunas páginas virtuales se pueden ver y descargar películas sin pago. Muchas de ellas fueron

eliminadas de internet por el tema de derechos autorales. Otras sobreviven manteniendo el nombre pero variando sus diseños. Eastern European Movies, por ejemplo, tiene un catálogo de películas europeas realmente exquisitas, ordenadas según su *ranking* en Internet Movie Database (IMDb) o fecha de realización, y de difícil acceso si se busca incluso en el mercado informal.

A nivel nacional sigue fomentándose un intento por legalizar esta informalidad en beneficio del autor. Una campaña llamada “Sé legal con el cine peruano” comenzó a promover la formalización en ventas de películas peruanas originales para erradicar la piratería. En su inicio muchas cintas, como *Viejos amigos* (2014) de Fernando Villarán Luján o *El mudo* (2013) de los hermanos Vega, fueron agotadas a pocos días de lanzarse la campaña; sin embargo, a medida que avanza el tiempo es fácil visitar algún *stand* para poder conseguir copias a un precio mucho menor.

Frente a alternativas frágiles y contextos como estos, en países que se sustentan económicamente en la

informalidad, aparecen plataformas virtuales legalizadas que involucran un pago a modo de suscripción o alquiler, que nos acercan a amplias cinematografías y que generan ganancias a sus creadores, con acuerdos con las plataformas. Un claro ejemplo es la de Turner Classic Movies que se unió a la famosa Colección Criterion enfocada en otorgar licencias a películas clásicas y contemporáneas importantes, para formar una plataforma virtual llamada FilmStruck. Lo interesante de esta plataforma es que, a partir de una suscripción mensual, se puede acceder a detalles muy particulares sobre las películas, detrás de cámaras o entrevistas documentales.

El *low cost* que implican las suscripciones a estas plataformas, por una gama de películas a gusto del espectador, genera mayor diversificación y los realizadores abandonan la idea de buscar un soporte físico a un costo elevado. Desde este sentido, entonces, se revaloriza al autor desde el *streaming*, generando espacios de difusión legal y promoviendo la educación audiovisual formal en nuevos cineastas. Frente a ello surgen otros factores que favo-

recen la proximidad del espectador al *streaming* y refuerzan la experiencia de ver una película.

## ¿La nueva fábrica de sueños?

Existe una serie de factores que influyen en la experiencia de ver una película y afectan la proximidad del espectador a ella. Una película como *Balada de un hombre común* (*Inside Llewyn Davis*, 2013) de los hermanos Coen, o *La forma del agua* (*The Shape of Water*, 2017) de Guillermo del Toro, con un manejo de luces bajas y tonos soterrados, no se puede disfrutar en su totalidad si la apreciamos en un cine donde el proyector tiene bajos lúmenes. De igual manera muchas películas independientes o clásicas son difícilmente proyectadas en muchas regiones del país, su alcance no es para todos.

En cuanto a técnica, las películas en las plataformas presentan una buena calidad de imagen y subtítulo. En el caso de Netflix, por ejemplo, se está probando una nueva suscripción llamada Ultra por 17 dólares al mes que permitiría que múltiples personas

vean videos de 4k o HDR (imágenes de alto rango dinámico). Esto frente a la baja calidad de proyección que ofrecen muchas multisalas en el país, agregando el sonido mal ecualizado o el ecran con luz filtrada, implicaría que la experiencia de ver una película en el cine en nuestro medio no sea la más valorada.

Otro factor que influye en la experiencia de ver una película en *streaming* es el *binge-watching*, término que hace referencia a la posibilidad de ver películas o series seguidas en maratón. Esto genera un mayor interés frente a la pluralidad de gustos. Las categorías que te presentan las plataformas se subdividen, por lo general, en una amplia gama de géneros cinematográficos. Hay mayor accesibilidad a los gustos personales y te brinda mayor comodidad a la hora de decidir qué es lo que quieres ver y en qué momento quieres seguir viéndolo.

A esto se suma la idea de que muchas películas no serán proyectadas en el cine más cercano a tu distrito. Algunas de ellas encuentran un mínimo espacio en las salas de arte de algunos cines de la capital, con horarios difícilmente accesibles, lo cual sucede mucho con el cine inde-

pendiente nacional. Hemos tenido el caso de *La casa rosada* (2016) de Palito Ortega Matute, la que hace algunos meses contaba con horarios vespertinos y en tiempos laborables, muy difíciles para convocar a un público adulto. Sin embargo, un lado positivo de las multisalas a favor del público ha sido apostar por las ventas *online*. De esta forma se ha habilitado la posibilidad de no tener que hacer colas largas y esperar por encontrar asientos libres; sin embargo, no todos tienen esta posibilidad de acceso.

Si ya se torna complicado apostar por la distribución de películas de cine de autor en la capital, las regiones han experimentado esa dejadez y abandono en su apuesta por otras audiencias. Los festivales que se organizan en las regiones aparecen como una opción interesante para poder brindar proyecciones abiertas y gratuitas. Asimismo, las muestras itinerantes en distritos o espacios de difícil acceso apuestan por un público que tiene interés y gusta del cine, pero que no ha encontrado los medios para llegar a él.

Frente a salas que no pueden brindar ese espacio de confort para poder apreciar una película en buenas

### ▶ Natalie Portman en *Aniquilación*

Fuente: Vox



## Las elegidas de David Pablos

Fuente: YouTube



condiciones técnicas, y el abandono de la distribución de películas de autor hacia distintos públicos, las plataformas virtuales aparecen como una opción que brinda películas de buena calidad, variedad y al alcance de muchos, por su portabilidad en distintos dispositivos. Es decir, se revaloriza la experiencia de ver una película en *streaming*.

### Un futuro inminente

Los amantes acérrimos de la cinematografía disfrutan la experiencia del sonido envolvente Dolby 5.1, la concienzuda fijación por los mínimos detalles del arte o la fotografía, y la posibilidad de compartir emociones con otras personas en la sala; sin duda alguna, la experiencia de ir al cine difiere a la de ver una película en casa. Pero es innegable la presencia del *streaming* y su avance como una alternativa importante que no escapa de una realidad que es inmediata. La realidad apunta a que muchos más realizadores se atreven a apostar por estrenos en plataformas de video, mientras estas van encontrando nuevos y diversos públicos.

No se debería tomar como una limitación, sino como una oportunidad para poder difundir nuestras películas. Sin ir más lejos, a nivel nacional hay espacios como Indie o Cinea-

parte que han comenzado a apostar por alquileres de películas de autores peruanos en sus plataformas. Indie, que se presenta como una plataforma de entretenimiento *streaming*, surge en el 2016 mostrando como primera transmisión la película *Sin vagina, me marginan* (2017) de Wesley Verástegui. Este es un caso muy interesante en la cinematografía nacional. Luego de haber sido excluida de su estreno en una sala por tocar temas de diversidad sexual, la película pudo ser estrenada en el país a través de esta plataforma. Espacios como Indie ayudan a democratizar el cine y a promover espacios donde se respeten las propuestas pluriculturales de diversos autores.

Desde nuestra realidad más cercana, aún estamos lejos de construir una industria. Existen esbozos de productoras que siguen patrones del modelo de Hollywood, incluso parece haber un *star system* de actores que suelen ser ligados siempre a esas productoras, pero no llega a comprender un sistema mejor articulado que deje de sustentarse por concursos económicos o coproducciones, y que involucre a diversas cinematografías.

Entonces, frente al incremento de producciones nacionales (15 años atrás se realizaban entre siete y nueve películas nacionales, y solo en el 2017 se estrenaron 53, según Cinencuentro) es importante fo-

mentar la creación de espacios en los que se pueda promover la mayor distribución de películas. El modelo hollywoodense de trabajar el cine va a seguir existiendo y frente a ello es necesario encontrar espacios diversos para fomentar y promover la creación de nuevas miradas. ◻

### Referencias

- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bedoya, R. (2017). Netflix versus Cannes. 21 Mayo, *Páginas del diario de Satán*. Recuperado de <http://www.paginasdeldiariodesatan.com/pdds/?p=4038>
- Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Madrid: Paidós comunicación.
- Chávez, R. (2017). Análisis de la taquilla del cine peruano 2017. Cinencuentro. Recuperado de <https://www.cinencuentro.com/2017/12/30/analisis-taquilla-cine-peruano-2017-pt-1/>
- Ferreiro, A. (2012). El consumidor de contenidos del Siglo XXI. Recuperado de <http://homelandz.com/el-consumidor-de-contenidos-del-siglo-xxi/>
- Hernández, J. F. (2016). Nuevos modelos de consumo audiovisual: los efectos del *binge-watching* sobre los jóvenes universitarios. Adcomunica. Recuperado de <http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/332/347>
- Schneider, S. (2007). *501 directores de cine: Una guía imprescindible de los mejores directores de Cine*. Barcelona: Grijalbo.