

De la “confrontación exhibicionista” a la “absorción diegética”: primeros pasos hacia la integración narrativa en el cine de los orígenes

Francisco Javier Gómez Tarín*

La relación entre el contenido del plano y lo exterior a él (no visible en ese momento, pero actualizable) es dialéctica; una serie de marcas se convierten en lazos que unifican en un todo lo que es una suma de partes aparentemente inconexas cuya vinculación está férreamente asentada por las “llamadas” *a* y *desde* la imagen. Se trata de un mecanismo que desde los orígenes se convirtió en reto para el cine, puesto que sólo estableciendo un nexo entre el campo y el fuera de campo podía garantizarse la inviolabilidad del espacio imaginario, y ese espacio era el “no visible”, el externo, que necesariamente tenía que construirse desde el interior del plano mediante (*Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 24-25*): 1) *Entradas y salidas de campo*. Gestión física del espacio que afecta a los bordes del cuadro: arriba / abajo, derecha / izquierda, y delante / detrás, sin condicionamientos de lateralidad, ya que los límites pueden actualizarse en profundidad, axialmente. 2) *Interpelaciones*. Del interior al exterior del cuadro, esencialmente la mirada, que marca una “posición” externa, pero también mediante los gestos o la voz. 3) *Presencias parciales*. Personajes u objetos cuya dimensión en el cuadro es incompleta, con lo que garantizan la existencia de un “más allá” de ese campo.

*Dpto. Teoría de los Lenguajes, Universidad de Valencia.

Resulta difícil pensar que el fuera de campo tenga una entidad puramente ficticia, toda vez que las diversas actualizaciones, por los movimientos o los cambios de plano, lo confirman como integrante de la representación y sin cuya existencia ésta es inconcebible. Sin embargo, autores como *Burch* han insistido en la distinción entre un fuera de campo imaginario (el que no se ha visto nunca durante el filme) y otro concreto, el que forma parte de la representación y se actualiza constantemente a través del montaje y que no es otro que el imaginario cuando ya se ha visto (*Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 25*). Ahora bien, no podemos olvidar que el fuera de campo es tan intangible como el campo, ambos forman parte de la construcción de un imaginario, y, si uno de ellos es concreto, es el campo, nunca el fuera de campo; de otra parte, son reversibles, ambos imprescindibles para ese espacio fílmico que –imaginario- construye el propio filme desde una existencia profílmica que, en resumidas cuentas, es una representación también.

Sin embargo, la constitución del espacio homogéneo del M.R.I., pese a que se nos haya transmitido como una evolución del *Modo de Representación Primitivo* (M.R.P.), suturando una carencia, es el paso de la confrontación exhibicionista del cine de los orígenes (donde espectáculo y espectador se situaban frente a frente sin búsqueda alguna de verosimilitud) a la absorción diegética que constituye la integración narrativa y que, con el tiempo, desemboca en el cine clásico. Si la reflexión del pasado año, en este mismo foro, sobre la construcción del espacio diegético en *The Miller and the Sweep* (*Georges Albert Smith, 1898*), hizo especial hincapié en la existencia de un “fuera de campo”, ahora nos importa reflexionar sobre el momento conflictivo vivido en el cine de los orígenes entre los dos modelos descritos por *Noël Burch* (Modo de Representación Primitivo y Modo de Representación Institucional). Lejos de ser el M.R.I. una lógica consecuencia del M.R.P., la gradual consolidación del primero coexistió con la vigencia del segundo: no se trataba de una evolución sino de dos

concepciones muy diferentes de la representación cinematográfica.

La *continuidad*, uno de los rasgos fundamentales del M.R.I., puede comenzar a intuirse desde los primeros productos pluri-puntuales (allá donde no se trataba de un plano sino de varios, pese a la conservación de la concepción de *tableau*). Cuando hablamos de continuidad estamos haciendo uso de una doble perspectiva semántica: continuidad diegética y continuidad narrativa formal (*raccord*), ya que la segunda está supeditada a la primera y es condición necesaria de ella en el M.R.I. En consecuencia, si la sucesión de cuadros en el M.R.P. obedece a la continuidad diegética (espacio-temporal) pero no a la búsqueda de verosimilitud, el *raccord* refleja la vocación de transparencia enunciativa del M.R.I. Por ello, es lógico que ambos modos de representación nos ofrezcan claros ejemplos de intersección.

En *The Wrong door* (Pathé, 1903) dos espacios y tres planos narran un fácil chiste escatológico. Se trata de dos espacios contiguos separados por una puerta, sobre la que reza la inscripción “*téléphone*”. Por supuesto, se trata de un filme no encasillable en absoluto en el M.R.I.; sin embargo, la puerta actúa como vínculo entre el primer y segundo plano (*raccord* de dirección y de movimiento, que hará célebre *Griffith* mucho más adelante en *The Lonely Villa*, aunque se pueden constatar todavía imperfecciones) y, además, podemos ya intuir un elemento esencial: la elipsis. Ciertamente, en el cine de los primeros tiempos, ya en la pluripuntualidad, las sucesiones de planos (como cuadros o *tableaux*) implicaban elipsis –si hacemos abstracción de una concepción discursiva-, pero en esta ocasión hay un “tiempo suspendido” que obedece a la acción simultánea que se está produciendo en el interior y en el exterior de la cabina.

Al analizar los mecanismos de fragmentación y unificación espacial, basándonos en diversos títulos de la época, podemos constatar que no es la fecha la que resulta indicativa de los cambios que conducen hacia el M.R.I.. *Porter* y *Griffith* fragmentan la acción por razones muy distintas: "Cuando Porter pasaba de una

a otra imagen, era casi siempre por causas físicas, que impedían acomodar la acción a los límites de un solo plano. En la continuidad de Griffith, la acción pasa de plano a plano en raras ocasiones. El punto de vista cambia, no por razones físicas, sino *dramáticas*, para enseñar al espectador un nuevo detalle de la gran escena que eleva el interés del drama en un momento determinado” (Reisz, 1980: 22). Esto es constatable en uno de los filmes más famosos de Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* (1903), donde los planos se alargan todo el tiempo en que la acción puede ser mantenida, pero con un uso brillante de la profundidad de campo.

Tal como indica Noël Burch, el cine nace de la triple confluencia entre 1) tradiciones populares como el vaudeville, la pantomima, el circo o los números de feria, 2) influencia de la ciencia y la tecnología, que buscaba antes la descomposición que la representación (ténganse en cuenta las múltiples aplicaciones, ya desde los orígenes, de aceleraciones y macros), y 3) integración de elementos que provienen de otros modos de representación típicamente burgueses, como la novela, el teatro o la pintura. Esta constatación es recogida también por Román Gubern (1994: 264) cuando señala que “la película de ficción narrativa adoptó de la novela las estructuras y convenciones narrativas, mientras que sus recursos de espectacularización procedieron de las artes icónicas y del teatro”. Resulta lógico, pues, que 1) las películas en un solo plano de los primeros tiempos hicieran referencias explícitas a un fuera de campo que no era otro que el del proscenio teatral, y 2) que los primeros pasos de la pluripuntualidad construyesen las escenas en *tableaux* que, también, respondían a ese espacio proveniente del teatro. Curiosamente, la aparición del *film d’art* no hace avanzar en absoluto estos modelos de representación, mientras que son los pequeños títulos de las barracas de feria los que van intentando unir esos pedazos de espacio que estaban quedando insatisfactoriamente engarzados.

Cada escena -como cada acto de una pieza- se desarrolla ante un decorado único y hay unidad de tiempo y de lugar; las escenas jamás se inician en un

sitio para continuar en otro; la cámara está siempre a la misma distancia de los actores, situada frente al escenario, estática y fuera de la acción, todo lo mismo que si fuese un espectador sentado en la butaca de un teatro (Reisz, 1980: 17).

Esta constatación de Karel Reisz refiriéndose a Méliès, quizás uno de los más importantes autores que sentarían las premisas del cine de ficción narrativa, pese a lo que fue ahogado por la propia industria que contribuyó a crear, ha pasado a la historia como la certificación de esas “carencias de este “modo de representación primitivo” que reina desde Lumière: carencia de profundidad, carencia de centrado, carencia de continuidad, carencia, en suma, de presencia, de verosimilitud” (Burch, 1995: 142). Carencias que, en nuestro criterio, responden a un modelo diferente y que sólo con el asentamiento del M.R.I. finiquitan el cine anterior como “primitivo”. De todas ellas, nos parece esencial el deseo de “verosimilitud” puesto que, efectivamente, el cine de los orígenes no pretende de ninguna manera tal búsqueda de representación realista, hasta el punto que, incluso en las películas de un solo plano, las referencias a un fuera de campo tienen lugar como a un espacio teatral o, en su caso, interpelan a la posición del espectador en la sala mediante miradas o gestos que se revierten en el espacio del proscenio y, más allá de él, de un fuera de campo que se supone habilitado para espectáculo y espectador simultáneamente (en connivencia). Por ello, el ejemplo de *The Miller and the Sweep* es altamente significativo, e incluso lo es más el de *A Chess Dispute* (R. W. Paul, 1903), donde las miradas a cámara son evidentes y la pelea tiene lugar enteramente fuera de campo, debajo del marco, que difícilmente puede ya considerarse teatral en cuanto a modelo estructural puesto que el gag es, necesariamente, permanecer ocultos parcialmente por el borde para exhibir en la zona de luz las piernas, el sombrero, las manos, y, más tarde, ser literalmente “extraídos” por el camarero. Hay en tal caso una intuición de un fuera de campo discursivo que, con la llegada del M.R.I., desaparecerá por completo.

Las razones del cambio hay que buscarlas en imperativos económicos e industriales. La construcción de la industria del cine, y la posterior hegemonía americana, obedecen a crisis y enfrentamientos que están más allá de las imágenes, de las pantallas, o de los deseos de los espectadores; el aumento de la duración de las películas, aseguraba otro tipo de distribución y exhibición, así como la llegada a un público diferente, más acomodado. Las historias que narrar para generar esa nueva oferta, respondían a modelos diferentes y, en consecuencia, habrían de diseñar nuevos modos de representación que, lógicamente, partían de las experimentaciones previas con el tiempo y el espacio.

La platitud visual, propia de los decorados pintados de los primeros tiempos, desaparecería muy lentamente, al tiempo que algunos pioneros rodaban ya en decorados naturales, subvirtiendo así toda una concepción del espacio. En *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901) pueden constatarse las características de la platitud a través de sus cinco *tableaux*. El paso de uno a otro conlleva una elipsis temporal que poco o nada tiene que ver con las posteriores, toda vez que son micro-representaciones de un conjunto que es entendido todo él como propio de la escena teatral. Sin embargo, es un filme importante para clarificar dos puntos: de un lado, la nula importancia que se le concede a la verosimilitud (visión onírica sobre el preso en la celda, que no es sino una escenificación en el interior de la general - un productivo efecto primigenio de *mise en abyme* -) y, de otro lado, tosquedad en la construcción del espacio, donde resulta muy significativo el paso de la secuencia onírica a la de la mañana siguiente, cuando el preso ha de ir al cadalso: hay un cambio radical de punto de vista, hasta el extremo que los elementos en la escena han variado de lugar; el plano, en teoría, parece haber pasado al “otro lado”, pero ni la disposición de los personajes, ni su relación con los fondos, nos permite aceptarlo si juzgamos con la lógica que hoy tenemos de la representación cinematográfica.

La distancia temporal entre los cinco *tableaux* es muy diversa, puesto que entre el crimen y la detención, y entre esta y la con-

fesión, las elipsis narrativas podrían ser similares; sin embargo, la fase final (sueño, cadalso y ejecución) son prácticamente inmediatas y la elipsis sólo funciona correctamente en el momento en que los guardias abren la puerta del cadalso (durante el cual, se supone, el condenado llegará a su destino procedente de la celda).

Otro elemento a tener en cuenta es el de las direcciones de entrada y salida de los personajes. La salida por la derecha, cuando el condenado es conducido hacia el cadalso, no se corresponde con la entrada, también por la derecha; y, mucho más significativo, puesto que la puerta que abren los guardias conduce a un evidente decorado, plano y limitado, el realizador se ve obligado a pasar al interior mediante un cambio espacial en el que no se respeta ninguno de los elementos en cuadro. Todo esto sea dicho en la salvaguarda de que juzgamos hoy con los ojos condicionados por el M.R.I. pero, puesto que ninguna verosimilitud era buscada, muy probablemente la construcción homogénea del espacio no la demandaba el espectador de la época.

Los pioneros aportaron todo un bajaje de experimentos sin los que el cine no hubiera encontrado su camino; es imposible saber qué introdujo y quién lo hizo cada uno de estos realizadores, muchas veces anónimos. Sin embargo, parece ser que en 1900 *George Albert Smith* filma, aunque justificado por el uso de una lupa (al igual que hará inmediatamente con telescopios), primeros planos e incluso planos de detalle en *Grandma's Reading-glass*. *Frank Mottershaw* inicia las narraciones que incluyen persecución con *Daring Daylight Burglary* (1903), donde ya, tímidamente, se anuncia el montaje, pese a la brusquedad de los cambios de plano y secuencia, aunque previamente *James Williamson*, en *Stop Thief!* (1901), incluía persecuciones que muy pronto se pondrían de moda.

En 1905, *Cecil Hepworth* realiza *Rescued by Rover*, filme en que la construcción del espacio alcanza una gran perfección y las entradas y salidas están muy cuidadas (secuencias del perro que atraviesa tres veces, yendo y volviendo, los mismos espacios). Aquí la elipsis ya adquiere su sentido pleno: el simple hecho de

mantener el plano vacío hasta que el personaje lo cruza, entrando y saliendo plenamente de él, para pasar a otro escenario; las direcciones de entrada y salida de plano, etc. Algo que ya se anunciaba en *Fire!* (1901) de *James Williamson*, mucho antes de que *Porter* pasara a la historia por su *The Life of an American Fireman* (1903) y *The Great Train Robbery* (1903).

Il importe peu de savoir dans quel film, ou dans quel bout de film, est apparu "le premier gros plan". Il est beaucoup plus intéressant de déterminer à quel moment s'est systématisé un certain usage des vues rapprochées par rapport aux vues éloignées. Griffith a fait éclater l'espace filmique et du même coup a transformé radicalement les conditions du spectacle cinématographique en cessant de régler a caméra sur le point de vue du public par rapport a l'écran. Lorsque l'écran a cessé d'être assimilé à une scène de théâtre, de music-hall ou de guignol, le cinéma est né de la multiplicité des points de vue, de l'éventail des plans. Les plans sont l'effet du montage griffithien, c'est-à-dire de l'introduction de la *différence* dans le point de vue, dans le champ filmique, dans les corps, et sont donc moins les unités de base d'un langage cinématographique dont la langue, comme l'a noté Metz, est introuvable (et que peut bien vouloir dire un langage sans langue?) que les marques différentielles d'un système d'écriture, d'un agencement de signes et de sensations (*Bonitzer*, 1982: 25-26)

Esto nos da a entender que hay dos momentos para la construcción de los diversos tipos de montaje: un primer tiempo, mantenido y coexistiendo con el segundo, en que la sucesión de fragmentos engarza pura y simplemente por corte directo, que no asegura la linealidad narrativa ni la diegetización del espacio; es un montaje mecánico, un puro y simple ensamblaje de piezas, en el

que no podemos hablar de elipsis narrativas salvo por los espacios de la historia eliminados, nunca por la estructura interna. Un segundo tipo, más depurado, que poco a poco va sentando las bases del M.R.I., limando asperezas y comprobando, sobre experimentaciones, que una ley espacial es posible y que el punto de vista variable no puede someterse al centramiento del espectador de la escena teatral; la liberación de esta dependencia entre imagen y espectador, pese a ser radical y traumática, comienza a aportar la idea de *carencia* sobre el espacio diegético (todavía no habitable). Téngase en cuenta que “el rechazo inicial a poner varios planos en una sola película indica una identificación de las cualidades potencialmente subversivas del montaje. A menos que el realizador encuentre indicios para transmitir la relación espacio-temporal entre planos, el efecto del montaje es una ruptura perceptible entre partes de un mismo tema” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 176).

Una de las primeras manifestaciones de esta búsqueda, quizás puramente intuitiva, radicó en la inserción de primeros planos y, si bien es cierto que estaban en un principio justificados por objetos en la acción y frágiles argumentos (Smith o Williamson), no lo es menos que la continuidad diegética se garantizaba y no precisaba aún invisibilizarse. Cuando el montaje empieza a normativizarse lo que se busca son “medios para controlarlo y unificarlo. En cierto sentido, el personaje psicológico fue a la unificación de la narrativa de mayor duración lo que las reglas de continuidad a la unificación de tiempo y espacio” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 177).

La alternancia de planos generales y medios en *Mary Jane’s Mishap* (George Albert Smith, 1903) busca la diegetización del espacio pero la norma no ha sido establecida y hay considerables brusquedades, tales como el cambio de distancia en el eje, que hace muy evidente la tosquedad. Sin embargo, la fragmentación es ya un hecho, y ese espacio, pese a las miradas a cámara del personaje y sus guiños, ya no puede en modo alguno entenderse como teatral, es puramente cinematográfico.

La importancia de los pioneros ingleses ha sido muy bien estudiada por Noël Burch (1995: 156-160), que destaca la calidad y cantidad de las experiencias de *Smith*, al que adjetiva de visionario y, sobre todo, lo que implica el hallazgo de las secuencias de persecución en el seno de aquellas primitivas historias, puesto que “se trata del segundo gran gesto dirigido a la concatenación lineal de los "cuadros" propia del M.R.I.”. En este sentido, “*Stop Thief* (1901), del inglés Williamson, desarrolla una estructura de persecución extremadamente rudimentaria aún, pero *que se extiende durante tres planos*”, lo que implica “una estructura bipartita, en la que los significantes de "principio" y de "final" hubieran sido positivamente delimitados por la articulación entre plano y plano, mientras que los de "continuación" serían una ausencia, habría constituido quizás una infracción de las "leyes" de la narratividad, que sabemos que exigen esta estructura tripartita. Vemos claramente que estas leyes intervienen a partir de las premisas más lejanas del M.R.I.”

Más elaborado, en *Daring Daylight Burglary* (1903) sorprende el corte radical entre la entrada del policía en la casa y la lucha en el tejado (directamente generador de una elipsis), pero también el largo plano que espera la llegada del socorro necesario para recoger al policía herido; planos que no son en absoluto gratuitos, puesto que, mientras el uno produce el acortamiento temporal, la reducción por elipsis, el otro está superponiéndose al desarrollo de la persecución. Ambos permiten, de esta manera, insertar la *duración* en el decurso de la historia, dejada elíptica en parte. Los planos posteriores obedecen a una serie de entradas y salidas de campo que son la persecución propiamente dicha. El “alargamiento” cimienta la estructura narrativa y ya, de forma clara, la elipsis juega su baza. Puede decirse que “la continuidad institucional nace con la persecución, o más bien que ésta viene a existir y a proliferar para que se constituya la continuidad”. No obstante, en el modelo proveniente de *Lumière* la persecución también está presente, en la autarquía del plano, puesto que el plano se mantiene hasta que los personajes han entrado o salido de campo. Es

con los “cortes en movimiento” con los que la autarquía comienza a difuminarse y el espacio cambia su sentido. Así, la persecución cumple un papel decisivo en el desarrollo del nuevo modelo: “alargar la experiencia fílmica, iniciar una cierta producción "imaginaria" de la duración y de la sucesión que pone en marcha un fuera de campo que, por ser todavía amorfo, hará posible, en último término, la producción diegética institucional. Pero, simultáneamente, en el interior de la propia persecución nacerán los primeros raccords de continuidad”.

Hemos mencionado una serie de títulos, que ahora podemos separar en varias listas:

UN PLANO	TABLEAUX	CON		PRE-NARRATIVOS	
		INSERCIONES	SUCESIÓN	CONTINUIDAD	
<i>The Miller and the Sweep (1898)</i>	<i>Histoire d'un crime (1901)</i>	<i>Grandma's Reading-glass (1900)</i>	<i>Fire! (1901)</i>	<i>The Great Train Robbery (1903)</i>	
<i>A Chess Dispute (1903)</i>			<i>Stop Thief! (1901)</i>	<i>Daring Daylight Burglary (1903)</i>	
			<i>The Wrong door (1903)</i>	<i>The Life of an American Fireman (1903)</i>	
			<i>Mary Jane's Mishap (1903)</i>	<i>Rescued by Rover (1905)</i>	
EN DECORADOS / INTERIORES			CON EXTERIORES		
<i>Grandma's Reading-glass (1900)</i>			<i>The Miller and the Sweep (1898)</i>		
<i>Histoire d'un crime (1901)</i>			<i>Fire! (1901)</i>		
<i>A Chess Dispute (1903)</i>			<i>Stop Thief! (1901)</i>		
<i>The Wrong door (1903)</i>			<i>The Great Train Robbery (1903)</i>		
<i>Mary Jane's Mishap (1903)</i>			<i>Daring Daylight Burglary (1903)</i>		
			<i>The Life of an American Fireman (1903)</i>		
			<i>Rescued by Rover (1905)</i>		

No se da ninguna relación entre las fechas y las diferentes experimentaciones de continuidad, hasta el punto de que *Fire!* resuelve con mayor eficacia el acceso y el rescate por los bomberos que la posterior *The Life of an American Fireman* (película luego retocada para crear una acción paralela interior / exterior, pero cuyo original no respondía a ese estadio del montaje). En líneas generales, la cámara mostraba una acción completa, mantenién-

dose centrada e inamovible, salvo en el caso de *Rescued by Rover*, donde llega a haber una panorámica de seguimiento y los enlaces de las diferentes carreras están muy bien resueltos desde el punto de vista convencional de las reglas del eje óptico. Sin embargo, las entradas y salidas aprovechando puertas en el escenario, que bastante más tarde sería uno de los recursos expresivos esenciales de *Griffith* para la construcción del espacio escénico, se intuye tímidamente en *The Wrong door*. Con todo, el peso de los planos como cuadros (casi con una concepción pictórica del encuadre), la frontalidad manifiesta y el centrado del espectador, son convenciones que le serían muy difícil romper al cine de los orígenes; de otro lado, la integración de planos cortos y primeros planos, cada vez más habituales, consigue “llevar a cabo analíticamente la linealización del cuadro primitivo en una sucesión de imágenes que lo recortan y ordenan, que lo vuelven *legible*” (*Burch*, 1995: 166).

Sí parece existir una relación entre la utilización de exteriores y el mayor riesgo de experimentación; quizás el hecho de trabajar con decorados arrastraba una losa teatral de la que tanto espectador como realizadores e intérpretes no podían desligarse. La autarquía del cuadro primitivo se intenta suavizar mediante la presencia del comentarista, que es la primera pieza hacia la imposición de lectura, hacia la unicidad interpretativa, y que tiene vigencia en tanto en cuanto la imagen resulta excesivamente centrífuga para el acomodamiento perceptivo del espectador. El comentarista, al menos en teoría, viene a ordenar el “caos”, a clarificar.

Otros recursos, como la utilización de elementos de puntuación (cachés, fundidos y encadenados) no obedecieron, en un principio, a la incorporación de significaciones temporales o espaciales (*Burch*, 1998: 50) sino que formaban parte de la búsqueda de una manifestación expresiva global que privilegiaba zonas del encuadre, resaltándolas específicamente o justificándolas como el resultado de una “mirada a través de” (cachés), o puntuaban el paso entre escenas (fundidos y encadenados) antes de la llegada de los rótulos.

Desde la *confrontación exhibicionista* de los primeros tiempos, donde público y pantalla tenían muy claramente delimitadas sus posiciones y funciones, y hegemónicamente se llevaba a cabo un *cine de atracciones* que no atendía ni a la verosimilitud ni a la generación de un espacio habitable, se pasa a la disgregación espacial, a la fragmentación, pero, al mismo tiempo, a la sutura de los engarces que pueda garantizar la integración narrativa, un cine de *absorción diegética* en el que la prioridad es construir un espacio habitable para el nuevo espectador, aparentemente desubicado. No se trata de un camino que se sigue de acuerdo con una serie de cadencias, prodecentes o no de la experimentación, sino de la vigencia durante años de ambos modelos, hasta que el M.R.I. se consolida como hegemónico una vez ha conseguido limar las asperezas de los primeros intentos de diegetizar el espacio escénico y reubicar al espectador como un ente omnisciente.

Bibliografía

- Aumont, Jacques, Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Bonitzer, P., *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1982.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998
- Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1980.