

Imagen aislamiento

Isolation image

Andrés Flores Paredes⁸
OYEHAZCINE Ecuador

Recibido: 10 de julio 2018 Aprobado: 20 de julio 2018

Resumen

A través de una perspectiva sensible, este artículo busca ahondar en la afectación que causa la imagen -no solo cinematográfica sino toda la representación visual- en el espectador. El autor indaga en el acto de contemplar una obra de arte y cómo esta puede captar el interior del personaje retratado y así despertarlo. Analiza también el cine como sueño que aísla e invita a la sumersión, haciendo realidad el ideal del arte como fuente de transformación y catarsis para la vida.

Abstract

Through a sensitive perspective, this article seeks to delve into the affectation caused by the image -not only cinematographic but all the visual representation- in the viewer. The author explores the act of contemplating an artwork and how it can capture the interior of the person portrayed and thus awaken it. It also analyzes cinema as a dream that isolates and invites submersion, making real the ideal of art as a source of transformation and catharsis for life

Palabras clave

Aislamiento; cine; espectador; transformación; arte; realidad.

Keywords

Isolation; cinema; viewer; transformation; art; reality.

⁸ Tecnólogo en realización y actuación de cine por parte del Instituto Tecnológico Superior de Cine y Actuación. Asistente de Dirección, productor y guionista en comerciales publicitarios y cortometrajes. Cursa la Licenciatura en Cine de la Universidad San Francisco de Quito. Fundador y socio del colectivo *avant garde* OYEHAZCINE.

Technologist in film making and acting by INCINE. He works as Assistant Director, producer and scriptwriter in advertising commercials and short films. He is studying for a degree in Cinema at the Universidad San Francisco de Quito. Founder and partner of *the avant garde* collective OYEHAZCINE.

Imagen aislamiento

Isolation image

Andrés Flores Paredes

*Tu película no está hecha para pasear los ojos, sino para
penetrar en ella y ser absorbido por entero*
Robert Bresson

Dadas las circunstancias de la producción de un cortometraje, vuelvo a encontrarme en la ya conocida situación de analizar mis pensamientos en un bus que recorre la ciudad conmigo a bordo. Pero yo no estoy en el articulado. Me explico: mi cuerpo se encuentra presente, allí, pero mi cabeza se suspende como balón recién pateado por un guardameta, no siente el efecto de la gravedad y solo flota en ideas y pensamientos que la aíslan de la realidad.

De aquí parto con mi criterio sobre cine al igual que Deleuze y sus estudios sobre la imagen-movimiento-tiempo; mi cuestionada apropiación me obliga a hacer uso de este maravilloso título, y libro sobre el apasionado estudio del cine. Pero, de nuevo, siento la necesidad de poner algo de mí en esta idea y eso es integrar a la reflexión la idea del aislamiento. Para mí el cine se sustenta en una base de soledad; si bien la producción de una película requiere de un equipo comunitario que pueda ponerse la camiseta, su resultado -la película proyectada- nos suspende en un estado ambiguo de apreciación en aislamiento, el cual no nos permite apartar la mirada de la pantalla porque sentimos que, si lo hacemos, de algo importante nos perderemos. Entonces, ¿qué hace el cine para que nuestro interior se identifique con los seres de la pantalla grande y compartamos una intimidad en aislamiento? El cine es una experiencia sensorial necesaria para la exteriorización de los sentimientos, incluso para entendernos mejor ante la insoportable levedad de ser humano. Como dice Hegel a propósito del arte:

Por una parte, nos procura la experiencia de la vida real, nos traslada a situaciones que nuestra experiencia personal no nos permite aprehender ni tal vez nos dejará conocer jamás, las vivencias de personas a las que representa, y merced a la parte que captamos de lo que a ellas les ocurre, logramos ser capaces de comprender con mayor profundidad lo que sucede en nosotros mismos (Hegel, 1838).

La imagen traducida a todas las lenguas

Por conveniencia para mi argumentación seguiré el consejo de Hitchcock y partiré desde el cliché. Hace unos días escuché a un colega alegar la clásica teoría de que la imagen del cine está para representar la realidad en sí misma. La noche estaba recién iniciada y la gravedad volvió a hacer de las suyas con mi cabeza. Desaparecí por completo de la sala llena de invitados y me hundí en un universo lleno de especulaciones sobre si ese es el fin último de no sólo el cine sino del arte en general. G. W. F. Hegel propone en Lecciones de Estética, que la concepción del arte proviene desde el espíritu o intelecto y que sin esta el artista no podría trascender con su obra hasta el espíritu del otro. "Así el arte instruye al

hombre sobre lo humano, despierta sentimientos adormecidos, nos ubica en presencia de los verdaderos intereses del espíritu” (1838). El arte posee el poder de afinarnos en lo que nos hace realmente humanos. En el caso del cine, la imagen aislamiento narra historias llenas de signos y códigos que el espectador interpreta y significa. Aunque a menudo se asocia la ficción con la verdad, la naturaleza y la realidad son fuentes de las cuales el arte no puede dejar de beber, pero, más que retratar la vida, el arte se inspira en ella.

El cine es principal y fundamentalmente arte proveniente de la fotografía, que fue inspirada por la pintura. La ilusión de movimiento creada por la unión de veinticuatro imágenes por segundo es el resultado de un interés que viene desde el Quattrocento, cuando los artistas iniciaron la búsqueda de la interpretación correcta de la realidad y desearon constituir al espacio plástico como una ventana al mundo. Pero, qué acontece con los espacios fuera de esta ventana o *frame*, el espacio conocido como “fuera de cuadro”, aquello que *no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente* (Deleuze, 1983). Ese cuadro invita a observar, pero al mismo tiempo es excluyente con lo que muestra, siendo elitista como el cine mismo. El énfasis debe estar en entender cómo el fuera de cuadro atrae al espectador a interpretar el discurso de la imagen y por qué ésta descarta ciertos elementos que también son parte de la realidad que percibimos.

Para ello, se debe hablar del encuentro del otro con el cine, es decir del espectador, el público que no se cree cualquier cuento y que se ha vuelto necesariamente activo para llenar los huecos o carencias mientras percibe el cine en oscuridad y aislamiento.



Fotograma de Drive

Esto puede ilustrarse con una anécdota familiar: hace unos días me encontraba con mi abuela observando una escena de la película *Drive* (Winding Refn, 2011); al ser ella de novelas, galanes y damiselas en peligro, me pareció conveniente sentarla a ver un relato no tan conservador. En el punto medio del *filme*, el protagonista, The Driver, conoce al esposo ausente de su vecina Irene, por la cual siente algo, al toparse en el pasillo. La puesta en escena ubica a Standard Gabriel entre su familia y con la frente en alto entablando una conversación con The Driver. Pero es evidente la incomodidad del trío, expresado en planos descriptivos, con poco diálogo y mucho subtexto. Mientras me encontraba inmerso

en la película, escuché decir a mi abuela: Él (Standard) está celoso de que su familia le encuentre un reemplazo. Bajo esta premisa, entendí lo que Robert Stam plantea: “los espectadores configuran la experiencia cinematográfica y son configurados por ésta en un proceso dialógico sin fin” (2000). Es evidente el intento de la imagen por formular un enunciado, el cual, mi abuela entendió al instante.

Si reconocemos las situaciones dadas por la película sin la necesidad de que esta nos entregue la esencia ya masticada para que nosotros como espectadores solo traguemos y diluyamos el contenido en nuestra mente, es porque la lengua del cine tiene la característica de ser universal. “Volvemos así a la idea de que si el discurso en imágenes no requiere traducción alguna es porque ya está traducido de antemano a todas las lenguas” (Metz, 1994). Es por ello por lo que, no solo mi abuela, sino todo público que aprecie la imagen y no pueda despegar su mirada de ella, adquiere la intuición que el cineasta creó a partir de la concepción de un plano narrativo. Si seguimos la misma línea que Christian Metz plantea sobre si el cine es lenguaje o lengua, llegamos a la conclusión de que aparte de que el plano cinematográfico ofrece una enorme cantidad de información y riqueza semiótica, este se parece más a un enunciado que a una palabra. Entonces no empleamos un lenguaje en sí; más bien, hablamos una lengua cinematográfica que supone un invento y después un reinvento ya que los planos son infinitos en número, a diferencia de la finitud de las palabras.

La pintura es el mejor ejemplo para decodificar significados que aparentan estar escondidos pero que representan el verdadero significado de una obra. “Como todo lenguaje artístico, una pintura encierra muchos más significados que los meramente derivados de su forma y de su tema; expresa ideas abstractas, que es necesario desentrañar para apreciar su valor” (2006). En una ocasión tuve la oportunidad de escuchar la interpretación que una crítica de arte realizaba sobre *Alegoría de la primavera* (Botticelli, 1478), gran obra del Quattrocento. Sandro Botticelli era el artista de una familia muy poderosa en la Florencia del Renacimiento, los Medici, siendo la *Alegoría de la primavera*, una encomienda de bodas que instruye y eleva. Realizaré un parafraseo, pero mantendré la intencionalidad que propuso y que me dejó atónito.



Alegoría de la primavera de Botticelli.

La forma de la obra resulta ser un rectángulo áureo, composición que une un rectángulo y un cuadrado perfecto, sujeto a reivindicar la geometría euclidiana, el orden y la regularidad en busca del balance y la belleza. A partir del rectángulo áureo, se forman cinco figuras a un lado y al otro tres. Dos figuras de manto rojo a los extremos, a la izquierda Mercurio, a la derecha Venus y en el centro las Tres Gracias. La obra cuenta una historia, no en un sentido literal, sino poético y simbólico. El jardín de flores traduce la flora de aquella época en Florencia. Flora, la diosa de la primavera ataviada en un vestido de patrones, con estructura y peso visual. Ella es hija de los dioses Céfito, dios violento del viento, y Cloris, diosa del bosque quien recoge la posibilidad de la fertilidad y origen de la vida. Flora es el resultado del rapto por parte de Céfito a Cloris. Venus convertida en virgen, es una figura maternal rodeada de un trono natural, haciendo una referencia al aura cristiana, ataviada con gesto maternal con cupido encima, apuntando las flechas del amor hacia las tres gracias. Ellas son Aglaya, Eufrosine, Talía y en la mitología griega representan a los atributos femeninos o cualidades que la mujer debe alcanzar: belleza, castidad, placer. Por último, Mercurio, dios masculino, mensajero de las finanzas y el mercado.

El contenido o mensaje de la obra describe al matrimonio como la belleza y continuidad de la vida, pero a su vez también transmite la unión no solo pasional y romántica, sino un lazo político y de acuerdos sociales a su vez que para la mujer representa un rapto violento para nada fácil.

La imagen en el cine poesía

Como afirma el cineasta Pier Paolo Pasolini, la realidad es un “discurso de las cosas”: “el cine es la expresión directa de la realidad por la realidad, es la lengua escrita de la realidad” (Pasolini, 1976). Para el cineasta italiano existen ciertas discrepancias y analogías entre la imagen y la literatura, pensando más en un *cine de poesía* que en uno de prosa como este texto. La curiosidad de esto es la devoción que tenemos los artistas por la poesía y cómo esta puede transformar desde lo subjetivo de la palabra la afición de esta en la imagen cinematográfica.

Tanto la prosa como la poesía pueden representar en palabras la realidad a su manera, pero el cineasta tiene la tarea de fundir la personalidad del protagonista de manera ambigua con la del espectador; de este modo, la subjetividad de la que hablamos adquiere sentido ya que existe una cierta identificación o catarsis por parte del público. Crear un mundo lo suficientemente *real* y afectivo para transmitir, al tiempo que un personaje vive ciertas situaciones y que estas sean experimentadas como conocidas por parte de la audiencia. Como cineasta rebelde, y amante de la buena poesía, aclaro que la subjetividad en el cine, así como en la lírica poética, es necesaria para implementar nuevos sentidos a la realidad. El cine adquiere la capacidad importantísima de retratar la realidad de un personaje bajo esta premisa del ideal de captar la imagen con los simbolismos necesarios para crear el ambiente idóneo y preciso que la historia requiere.

Para completar la idea de catarsis y la identificación por parte del espectador hacia el retratado, se podría argumentar el hecho de que, como seres prójimos, hechos a semejanza divina, esta misma nos encierra en un grupo semejante, el cual nos brinda la capacidad de reconocer las situaciones o emociones que otros viven sin realmente tener que experimentarlas. Quizá una cita del mismo escritor, poeta y director de cine italiano pueda ayudar a comprender de mejor manera esta afirmación: “La realidad humana está constituida únicamente por ejemplos, por casos particulares, y aun así somos capaces de comprender los comportamientos, los gestos y las actitudes de nuestros semejantes” (Pasolini, 1976).

Al comprender este enunciado sobre la realidad y la semejanza que compartimos como seres humanos, entramos en un espacio de “habla-visible”, el cual permite a través de la pantalla poder comprender casi cualquier sentimiento, emoción o comportamiento que percibimos por parte del personaje el cual se encuentra afectado por alguna situación la cual comprendemos al instante. Cabe recalcar que la imagen al captar la realidad, nosotros como espectadores, esta vez me incluyo, somos capaces de receptar el mensaje intrínseco que el intérprete está emitiendo, puesto que nosotros mismos somos parte de esta realidad retratada y de la cual somos, en ciertas ocasiones, protagonistas o incluso guionistas de nuestra única novela.

Entrando ya en campo del interior del personaje y sobre nuestra interpretación de este, varios creadores de imágenes tienen algunos argumentos sobre la captación que el aislado sujeto comprende de la abstracción de la realidad en el cine.

“El cine revela algo de la interioridad de los sujetos filmados: ello forma parte de la revelación fotogénica. Filmar un ser humano, especialmente su rostro, es descubrir algo” (Epstein, 1974-1975). Aclarando la cuestión de la fotogenia, esta propone que el cine pone ante nuestros ojos una imagen más verdadera del ser representado: nada más, y nada menos, pues significa que el cine está objetivamente dotado de una capacidad de penetración psicológica. Específicamente en materia de cinematografía, el plano que permita dicha introducción a la comprensión del interior del personaje vendría a ser lo que se conoce como primer plano: “el alma del cine”. Con él nos encontramos tan cerca del intérprete que podemos especular sobre su accionar.

Justamente el ganador a mejor director de la última edición de los Óscar, Guillermo del Toro, anuncia “*When I cast actors, I cast eyes*”. Como realizador considero que la aproximación al rostro del protagonista funciona al hacer que sus ojos hablen, puesto que estos son la puerta al alma. “La mirada es lo que el actor debe dar y lo que el realizador debe buscar” (Ray, 1992).

Soledad y encuentro

Es necesario, pues, buscar la necesidad general que provoca una obra de arte en la mente del hombre, puesto que la obra de arte es un medio con ayuda del cual el hombre exterioriza lo que es.

Hegel, Lecciones de Estética, 1838

En la introducción al texto se menciona a la soledad como el pilar o eje fundamental tanto en la creación cinematográfica como en su apreciación. Pues bien, más allá del consuelo que brinda la soledad, esta permite al realizador encerrarse en un proceso creativo que lo aísla de sus percepciones para poder dar vida a su obra. Pero lo curioso frente a este enunciado es que el espectador también se encuentra en una especie de aislamiento cuando decide adquirir esa entrada para acceder a la sala de cine, el espectador busca llenar esas lagunas de su propia experiencia, atrapar un tiempo perdido. Según Rainer Werner Fassbinder, “el espectador cinematográfico es un ser fragilizado por la irrealidad del espectáculo al que ha aceptado asistir [...] cuando se apaga la luz en el cine, uno entra en un sueño” (L'Anarchie de l'imagination, 1987).

Dentro de este sueño de imágenes superfluas, impactantes y conmovedoras el sujeto que observa se sumerge en la soledad de la apreciación para prácticamente olvidarse de su existencia, salirse de sí

mismo y volverse invisible dentro de la sala oscura. Así pues, el espectador se encuentra con una percepción del tiempo recuperado porque a través de la experiencia que el cine le ha proporcionado, este no pierde, sino recupera un tiempo de su vida ya que el cine permite vivir experiencias de reencuentro. “El espectador siempre debe desviarse de la historia contada para encontrarse, finalmente, con su propia realidad” (Aumont, 2002).

El francés Robert Bresson planteó que el cineasta va al set de filmación al *encuentro*: “si debe haber encuentro, es que hay algo (o alguien) que encontrar; así, es preciso rodar de manera tal que quien hable no sea un personaje, un guion, un escritor, sino lo real” (Notes sur le cinématographe, 1975). El *encuentro* es ese acto involuntario del cineasta por mantener las riendas de su creación; el término parecería que sirve mucho más para el registro documental el cual se basa en la captación de lo real, sin alterarlo; se trataría entonces de encontrarse con la realidad. Pero, en la ficción, también el cineasta busca dicho *encuentro* entre el personaje y su realidad y, luego, el espectador asiste a una cita con el aislamiento dentro de la sala de sueños para *encontrarse*. Por medio del cine, como obra de arte, el realizador exterioriza su esencia y de esta manera el espectador despierta gracias a la experiencia de orden temporal.

Desde que el mundo existe como tal, siempre ha habido cambios significativos, civilizaciones, habitantes del mundo, economías, hasta el cuerpo humano se encuentra en constante reconstrucción. El cine como arte y medio de expresión también se encuentra siempre cambiante y, sobre todo, nos cambia al verlo, como dice Deleuze: “Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado” (1983).

El gran filósofo del arte Georg Wilhelm Friedrich Hegel, habla del despertar del alma como fin último del arte: “El fin último del arte es el de revelar la verdad, de representar, de manera concreta y figurada, lo que se agita en el alma humana” (Lecciones de Estética, pág. 90). El despertar requiere el rompimiento de las reglas creativas del arte; no podemos seguir representando la realidad a través de ataduras porque así no somos libres y sin libertad no se puede despertar la creatividad, mucho menos el alma del espectador.

Cuando el hombre se topa con una obra maestra, comienza a escuchar la misma voz que también inspiró al artista. En contacto con una obra de arte como ésta, el observador experimenta una conmoción profunda, purificadora. En esta tensión específica que surge entre una obra maestra del arte y quien la contempla, las personas toman conciencia de los mejores aspectos de su ser, que ahora exigen liberarse. Nos reconocemos y descubrimos a nosotros mismos: en ese momento, en la inagotabilidad de nuestros propios sentimientos (Tarkovski, 1989).

Hay que quebrantar las reglas para generar arte cinematográfico y que este trascienda, desde el registro de su principal elemento: el actor, quien representa a un personaje el cual quebranta al espectador que lo aprecia frente a pantalla, una vez más, en silencio y soledad. Rompiendo las reglas del espacio plástico, en este caso de la imagen cuadrada y plana en dos dimensiones, es cómo se puede desarrollar nuevas percepciones de identificación y maneras expresivas del intelecto.

El artista cineasta plasma en la imagen su ideal máximo de expresión. Al haber una relación directa entre la sociedad, llámese espectador, con el cineasta, mal llamado humano, se crean situaciones y emociones nuevas en el artista quien representa estos cambios porque las técnicas o ideales que antes usaba ya no le complacen y necesita, urgentemente, distorsionarse para acoplarse a las exigencias de lo bello.

Como se expresa Pierre Francastel, “si un espacio plástico traduce las conductas generales [...] de una sociedad, es necesario que ese espacio cambie cuando la propia sociedad se transforma lo suficiente” (Sociología del Arte, 1981). Podría decirse que el cineasta, sensible a la realidad, se encuentra en una constante búsqueda de lo que complazca al espectador ya que el fin último de su creación, la *pelí*, es ser vista y sin la complacencia del asistente de la sala, el cine no alcanza su objetivo.

Pero qué pasa cuando el espectador ya no se siente atraído hacia la creación del artista. Este se encuentra o cae dentro de un abismo que es la paradoja del artista: hace esfuerzos extremos para llamar la atención de alguien que está ciego o se rehúsa a observar y mucho menos a apreciar.

Esta ausencia de pueblo es lo que obliga al grafista a apostar, y lo que también le deja el campo libre. Apunta hacia su objeto, pero el blanco se mueve sin cesar. No se puede decir que está en comunión, ni siquiera en diálogo con su pueblo (Lyotard, 1996).

A comparación del espectador, ahora el cineasta es el que se encuentra aislado, pero no en un aislamiento de creación, más bien se habla de un vacío, en donde sí se ubica la cita, como ejemplo en la época actual, nos encontramos dentro de una sociedad llena de información en donde llamar la atención del espectador es algo casi imposible, lograr que la sociedad levante la cabeza por un segundo de su celular, sería un milagro sin actuación de un ídolo divino.

Se busca lo bello, “algo que está públicamente reconocido por el uso y la costumbre [...] sea digno de verse y que esté destinado a ser visto” (Gadamer, 1991). Hablando en términos de audiencia ecuatoriana, no existe espectador (sociedad) que primero vaya a las salas de cine y segundo decida que sí y que no debe verse. A su vez que lo bello, debe ser algo que evoque orden y funcionamiento artístico, el espacio plástico siempre se encontrará en cambio. La percepción sobre qué es considerado bello siempre fluctuará, en la actualidad se lo ve a través de Instagram lo que antes se apreciaba en un museo o en el caso de las películas en una sala de cine. Porque como se dijo antes, si el cine existe es porque nos transforma; de la forma en la que el espectador es afectado y sale de la sala del sueño cambiado, de este modo todo cambia o debería estar atado a la transformación para su permanencia, caso contrario perecerá.

El arte cinematográfico sirve para humanizar mediante la expresión del intelecto, afinamos nuestro pensar por medio de la representación de la realidad que el artista, o nosotros mismos, queremos mostrar al mundo. Si hacemos caso a la expresión *las películas liberan la mente*, es porque realmente comprendemos el sentimiento por ellas, más allá de complacer nuestro instinto *voyeur*, las películas son necesarias para asimilar nuestra existencia. Todo tiene que conllevar al despertar de la conciencia, el arte como sublime medio de expresión para humanizarnos ya que las películas solas no cambiarán la sociedad, desde luego, pero la función del cine (y, en general, del arte) es “provocar el debate”. El cine si no es apreciado no cumple con su objetivo principal, entonces para seguir vivo debe atraer a la comunidad (espectador) de cualquier manera; si las situaciones actuales cambian y la sociedad ya no se encuentra interesada en la creación artística, el campo del cine debe reinventarse para que el espectador vuelva a apreciar el trabajo laborioso de crear realidades que encanten.

A fin de cuentas, el cine *c'est juste une image*, y como buen arte, ayuda a vivir.

Obras citadas

Aumont, J. (2002). Les théories des cinéastes. En J. Aumont, *Les théories des cinéastes*. Paris: Éditions Nathan-Université.

Botticelli, S. (1478). La Primavera. *La Primavera*. Florencia.

Bresson, R. (1975). Notes sur le cinématographe. En R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*. Éditions Gallimard.

Deleuze, G. (1983). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. En G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (pág. 32). Paris: Les Éditions de Minuit+.

Deleuze, G. (1983). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. En G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (pág. 51). Paris: Les Éditions de Minuit.

Epstein, J. (1974-1975). Écrits sur le cinéma. En J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*. Seghers.

Fassbinder, R. W. (1987). L'Anarchie de l'imagination. En R. W. Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*. L'Arche.

Francastel, P. (1981). Sociología del Arte. En P. Francastel, *Sociología del Arte* (pág. 155). Paris: Alianza Editorial.

Gadamer, H. G. (1991). La actualidad de lo bello. En H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello* (pág. 49). Berlín: Ediciones Paidós.

Hegel, G. W. (1838). Lecciones de Estética. En G. W. Hegel, *Lecciones de Estética* (pág. 10). Berlín: La Pléyade.

Hegel, G. W. (1838). Lecciones de Estética. En G. W. Hegel, *Lecciones de Estética* (págs. 43-44). Berlín: La Pléyade.

Hegel, G. W. (1838). Lecciones de Estética. En G. W. Hegel, *Lecciones de Estética* (pág. 90). Berlín: La Pléyade.

Lyotard, J. F. (1996). Moralidades Posmodernas. En J. F. Lyotard, *Moralidades Posmodernas* (pág. 38). Paris: Editorial Tecnos.

Metz, C. (1994). Ensayos sobre la significación en el cine. En C. Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (pág. 89). Paris: Éditions Klincksieck.

Pasolini, P. P. (1976). L'Expérience hérétique. En P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique*. Payot.

Ray, N. (1992). Action. Sur la direction d' acteurs. En N. Ray, *Action. Sur la direction d' acteurs*. Crisnée-Paris: Yellow Now-FEMIS.

Santillana. (2006). La enciclopedia del estudiante: tomo 9: historia del arte. En Santillana, *La enciclopedia del estudiante: tomo 9: historia del arte* (pág. 133). Buenos Aires: Santillana S.A.

Stam, R. (2000). Teorias del Cine. En R. Stam, *Teorias del Cine* (pág. 296). Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Tarkovski, A. (1989). Le temps scéllé. En A. Tarkovski, *Le temps scéllé* (pág. 43). Éditions de l'Étoile.

Winding Refn, N. (Dirección). (2011). *Drive* [Película].