

Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico



En este trabajo propongo reconocer la existencia de, al menos, cinco grandes tendencias de análisis cinematográfico, como una práctica profesional que se empezó a sistematizar en la década de 1960 con la creación de los primeros programas de posgrado en Francia y Estados Unidos.

Estas tradiciones pueden ser identificadas como escuelas de análisis que han tenido epígonos y seguidores tanto en su propia lengua como en otras. Aquí las llamo 'escuela rusa', 'escuela continental', 'escuela anglosajona', 'escuela alemana' y 'escuela mediterránea'. A continuación expongo lo que distingue a cada una de ellas, particularmente sus conceptos básicos, su aproximación teórico-metodológica y los principales autores que la conforman.

ESCUELA RUSA

Esta tradición se inició con el formalismo ruso y los análisis de secuencias realizados por Eisenstein (1944), Kuleshov (1974), Pudovkin (1957), Vertov (1974) y otros cineastas y teóricos del montaje. Su interés se centra en dos componentes que habrán de dominar gran parte de la reflexión inicial en torno al cine: la estructura narrativa, en particular la distinción entre historia y discurso (*sujet* y *fabula*), y los efectos que produce el montaje en el espectador de cine.

La estructura narrativa se desarrolló paralelamente a los estudios sobre la narrativa literaria, si bien algunos de los conceptos de reflexión narratológica

sobre los textos literarios parecen derivados del análisis cinematográfico, como sucede con los términos, 'inicio narrativo' (de plano general a primer plano) e 'inicio descriptivo' (de primer plano a plano general), que tienen su equivalente en la narrativa decimonónica europea.

Ahora bien, no obstante la relevancia histórica del formalismo ruso en el análisis de la narrativa cinematográfica, el prestigio de la producción cinematográfica de Sergei Eisenstein (especialmente en la segunda década del siglo XX) parece haber tenido un efecto multiplicador en la historia del mismo análisis cinematográfico. Jacques Aumont y Michel Marie sostienen en su *Análisis del film* (1990) que el primer estudio de secuencia propiamente dicho fue realizado por Eisenstein en 1934 (versión en español: Eisenstein, 1944), a partir de un breve fragmento de su película de 1926, *El acorazado Potemkin* (1926).

En el artículo de Eisenstein se señala la importancia del ritmo visual que se construye de una imagen a la siguiente, se reflexiona sobre la naturaleza arquitectónica del montaje, casi como si se tratara de una composición musical. En ese y otros trabajos, Eisenstein retoma y desarrolla de manera original —en ocasiones de forma caótica y exuberante— algunos conceptos derivados de la tradición formalista. Entre ellos, se pueden destacar 'Nachschlag' (establecimiento como antecedente de una relación lógica de causa-efecto) y 'Vorschlag' (establecimiento como prelude de una relación cronológica antes-después); así como los conceptos de 'montaje vertical' (en el que se establece un contrapunto entre sonido e imagen, de carácter orquestal), 'montaje armónico' (en el que se establece la primacía del fragmento sobre la narración como totalidad) y 'montaje intelectual' (en el que se establece un monólogo interior de carácter audiovisual a partir de la intuición).

También son ampliamente conocidos los trabajos de Kuleshov (1974) sobre el efecto que

produce el montaje en los espectadores, aun mayor que el generado por la expresión de los actores en el cine de ficción. Dziga Vertov desarrolló un trabajo analítico que fue ejercido básicamente a través de su práctica como cineasta, en particular en *El hombre de la cámara* (1914), filme en el que se inauguran numerosos recursos metaficcionesales que serán retomados varias décadas después por directores modernos y posmodernos.

En síntesis, la escuela rusa, con toda su diversidad de registros, tiene el enorme mérito de haber establecido los antecedentes fundamentales del desarrollo de las otras escuelas de análisis.

ESCUELA CONTINENTAL

Esta escuela de análisis cinematográfico ha estado determinada por los analistas franceses, a partir de los trabajos de André Bazin (1966), continuados por la tradición semiológica de Christian Metz (1972), las líneas narratológicas de François Jost y el canadiense André Gaudreault (2005) y el estructuralismo de Raymond Bellour (1980). La escuela continental siempre ha mostrado una notable raíz filosófica, así como una tendencia a establecer paralelismos con los métodos del análisis literario.

Actualmente, esta escuela continúa desarrollándose en los trabajos publicados por la editorial Armand Colin (antes editorial Nathan), que durante casi dos décadas fueron traducidos al español en Barcelona por la editorial Paidós. El predominio de la narratología ha sido paralelo al interés por las reflexiones filosóficas.

En esta tradición encontramos pensadores tan distintivos como Gilles Deleuze (1983, 1985); sin embargo, su interés por el análisis propiamente dicho es relativamente escaso, con excepción de los trabajos de Jacques Aumont (1992, 1996), Aumont y Marie (1990, 2006), Alain Bergala (2007) y, muy notablemente, Laurent Jullier (2000, 2007), quien no sólo elaboró la guía de análisis para los profesores que aplican los exámenes para el ingreso a la universidad —en las áreas del lenguaje audiovisual— en *L'analyse de séquences* (2000, todavía sin traducción al español), sino que en 2007 publicó el primer libro de texto universitario de análisis



La cinta blanca, de Michael Haneke. Fotograma: Canana Presenta.

cinematográfico en Francia, *Lire les images de cinéma*, precisamente en colaboración con el decano de los analistas europeos, Michel Marie, creador —en la década de 1960— del primer programa de posgrado en Francia.

La tradición narratológica francesa ha sido dominante en gran parte de la academia internacional; conviene mencionar una veintena de títulos canónicos en esta tradición, que se inicia en 1950 con el artículo de André Bazin, “L’evolution du langage cinematographique” (traducido al español en 1966) y continúa en 1955 con el primer manual sistemático de análisis cinematográfico, de Marcel Martin, *Le langage cinematographique* (traducido en 1990), y en 1968, con el paradójico análisis que hace Christian Metz de *Adieu Philippine* (1963, traducido al español en 1972), en el cual llega a la conclusión de que “su gran sintagmática” tiene un carácter puramente descriptivo.

En 1970, en cambio, Noël Burch (en su *Praxis du cinéma*, traducido al español en 1979) propone algunas categorías que serán exploradas más ampliamente por numerosos analistas en las décadas siguientes (como los cinco marcos del punto de vista narrativo, por ejemplo). También en 1970, Roland Barthes publica *S/Z* (traducido en 1991), que ha sido piedra de toque de la narratología posestructuralista en cine y literatura.

En 1972, Gérard Genette, en *Figures III* (traducido en 1989), propone una narratología literaria cuyas categorías serán ampliadas décadas después por André Jost y André Gaudreault. En 1977, Pierre Sorlin integra la morfología de Propp al estudio del neorrealismo italiano de Luchino Visconti, es decir, la dimensión formalista con la aproximación sociológica, que inicia en la práctica los estudios culturales en Europa con *Sociologie du cinéma* (traducido en 1980). En 1979 y 1980, Raymond Bellour, en *L’analyse du film* (traducido al inglés en 2000) y en los dos tomos colectivos de *Cinéma américaine* (sin traducción al español) propone un análisis fuertemente formalista, influido por el psicoanálisis lacaniano.

En 1983, Gilles Deleuze publica *L’image-mouvement*, y en 1985, el tomo que lo acompaña, *L’image-temps*, obras que, en la primera década del siglo XXI, serán estudiadas minuciosamente, creando una escuela de interpretación filosófica en sí misma. En 1987, Jean Mitry, en *Langage et cinema* (traducido en 1990), propone una especie de manual de análisis formalista (traducido en 1990), como una respuesta a la semiótica del

filme de naturaleza metziana. En 1987, Francois Jost, en *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, traducido en Buenos Aires en 2002, inicia un trabajo que después desarrollará más extensamente en colaboración con André Gaudreault (*Le récit filmique*, traducido en 1995).

Por su parte, Jacques Aumont y Michel Marie publican en 1988 un recuento del análisis en lengua francesa, *L'analyse du films* (traducido en 1990). En 1992 se inicia la serie de libros Synopsis (en la que se han publicado más de sesenta títulos), que es la primera en la que se propone un análisis exhaustivo de una película particular. En 1992, Francois Vanoye y D. Goliot-Lété publican el *Précis d'analyse filmique* (traducido apenas en 2008, casi veinte años después de su primera publicación en francés), un breve pero influyente manual de análisis formal.

En 2000 se publicó el ya mencionado trabajo de Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, y en 2001, Jacques Aumont y Michel Marie presentan su *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (traducido en Buenos Aires en 2006). En 2007 aparece el libro de Jullier y Marie, *Lire les images de cinéma* (sin traducción), y en 2007, René Gardies coordina el volumen colectivo, *Comprendre le cinéma et les images*.

En síntesis, se trata de una escuela de análisis dominada por la narratología y el estructuralismo, con gran influencia del psicoanálisis lacaniano y manuales de formato pequeño (como si el mercado de lectores de este género fuera todavía muy especializado, a pesar de que los primeros programas de posgrado en estudios cinematográficos se crearon en Francia). Esta escuela ha tenido una gran presencia en Latinoamérica, pues casi todos los materiales del canon señalado aquí han sido traducidos al español.

El concepto central de la escuela continental es el *découpage*, es decir, el registro preciso de los planos y la banda sonora de una secuencia o una película completa, como paso previo a la interpretación textual de un filme.

En el terreno de la narratología fílmica, algunos conceptos centrales están indisolublemente ligados a esta escuela, por ejemplo: analepsis, anclaje, auricularización, deixis, diéresis, elipsis, enunciación, focalización, intertexto, intriga de predestinación, metalepsis, monólogo interior, morfología del relato, mostración, paralepsis, paralipsis, puesta en abismo, punto de vista, silepsis, suspenso y verosimilitud.

Sin duda es una herencia indispensable para el análisis formalista de las secuencias.

ESCUELA ANGLOSAJONA

Esta tradición ha estado dominada casi exclusivamente por los trabajos producidos en Inglaterra y Estados Unidos. Es de carácter casuístico, especialmente en la serie producida por el British Film Institute de Clásicos Modernos; empirista, como en los estudios de análisis estadístico y tecnológico en relación con la historia del cine, de Barry Salt, David Bordwell, Janet Staiger, etc.; didáctico, evidente en la notable tradición de manuales universitarios para el análisis (Scott, 1979; Dick, 1981; Giannetti, 2004; Prince, 2003; Bordwell y Thompson, 1995); y de nivel medio, es decir, no excesivamente abstracto ni útil sólo para un caso particular, como en el análisis neoformalista de Kristin Thompson.

Aquí se han desarrollado dos tendencias dominantes: las estrategias didácticas y las aproximaciones interdisciplinarias. Veamos un grupo de veinticinco textos centrales de esta tendencia de análisis cinematográfico, donde se pueden observar los cuatro rasgos señalados arriba.

Un buen punto de partida es el muy ameno trabajo de V. F. Perkins, publicado en 1972, *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, traducido al español en 1976 como *El lenguaje del cine* (1997), cuya influencia no ha dejado de ser evidente hasta el día de hoy. En 1974, Peter Harcourt estudia *Six European Directors* (sin traducción), marcando la línea de estudios monográficos. Al igual que la propuesta de Pierre Sorlin hecha en 1975, en Francia, el sociólogo Will Wright (1975) intenta, en *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western* (también sin traducción), integrar la morfología

y las preguntas sociológicas. El resultado es un memorable estudio del western, donde muestra cómo al cambiar la estructura social también se ajusta ideológicamente la estructura narrativa de los mitos inconscientes de una comunidad urbana.

Uno de los primeros libros de texto de análisis cinematográfico se publica en 1975, en la forma característica de esta escuela: gran formato, notas al pie, tendencia casuística, de la que se derivan las reflexiones más generales; se trata de *The Medium and the Maker*, de James F. Scott (traducido en 1979). En 1978 aparece el primer volumen de la propuesta glosemática de Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, usado en cursos de narratología hasta nuestros días.

En 1979 se publica la primera de muchas ediciones actualizadas del libro de texto canónico de David Bordwell y K. Thompson, *Film Art* (traducido en 1995), y en 1981, la primera de muchas historias del cine occidental, de David A. Cook, *A History of Narrative Film* (sin traducción). En 1981, Kristin Thompson publica *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Approach*, que tiene influencia continental. En 1982, en Inglaterra, Peter Wollen da a conocer su *Semiotic Counter-Strategies*, que incluye un análisis morfológico de *North by Northwest*, de Alfred Hitchcock, y un influyente modelo para el estudio del suspenso narrativo.

En 1983, el filósofo Stanley Cavell publica *The Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (traducido en 1999), el primero de una importante tradición de reflexiones filosóficas a partir de películas del *mainstream*. En 1983, Barry Salt propone una relectura de la historia del cine a partir de su desarrollo tecnológico, en *Film Style and Technology. History and Analysis*. En 1985, David Bordwell *et al.* publican el fundamental trabajo de campo *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* (traducido en 1997).

En 1989, el mismo David Bordwell publica un fecundo trabajo sobre la naturaleza del análisis cinematográfico, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (traducido en 1995). En 1992, Robert Stam *et al.* publican *New Vocabularies in Film Semiotics* (traducido en 1999). En 1992 se inicia la

publicación de la serie inglesa BFI Film Classics (con más de trescientos títulos programados). En 1994 sale a la luz la primera edición de la historia de la ética de Nina Rosenstand, *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics* (sin traducción), con el que se inaugura una línea muy importante de manuales para el análisis instrumental del cine, que fue seguido, entre muchos otros, por trabajos como el de Paul Bergman y Michael Asimow, *Reel Justice* (1996).

En 1997, Martin Scorsese edita su documental *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (película y libro traducidos en 2001). En 1997, David Bordwell publica otro trabajo muy original, *On the History of Film Style*, donde pone en práctica su propuesta del análisis de nivel medio (ni puramente filosófico ni puramente casuístico).

En 2000, Martin Barker publica sus trabajos reunidos en *From Antz to Titanic. Reinventing Film Analysis*, y en 2002, Elsaesser y Buckland publican en Oxford su muy didáctico y ambicioso *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, donde sistematizan y contrastan diversas estrategias metodológicas para el análisis.

En 2003, Stephen Prince publica *Classical Film Violence*, tal vez el libro más influyente en la larguísima tradición de estudios empíricos y reflexiones teóricas sobre la representación de la violencia en el cine. En 2005, Geiger y Rutsky editan *Film Analysis. A Norton Reader*, donde se integran las aproximaciones textuales y contextuales para cada película. En 2009, Richard Brown coordina el volumen sobre *Terminator and Philosophy* en la extensa serie sobre Filosofía y Cultura Popular. En 2009, John Sanders presenta en Londres *The Film Genre Book* en el que estudia los géneros clásicos de la tradición anglosajona, proponiendo una película canónica para cada género en cada década del siglo XX.

Las disciplinas que se aproximan al análisis cinematográfico con fines instrumentales son, entre muchas otras, derecho, filosofía, estudios literarios, psicoanálisis, diseño urbano, arquitectura, sociología de la educación, estudios de género, historiografía, ética y retórica.

El género bibliográfico característico, y prácticamente exclusivo, de esta escuela es el libro de texto universitario para el análisis cinematográfico, cuyas características distintivas son las siguientes: formato grande, DVD didáctico, estudios de caso, ilustraciones en cada página, instructivo para el docente, sitio en la red, diversidad de perspectivas sobre cada tema, glosarios ejemplificados, filmografías anotadas, bibliografías comentadas, actualizaciones frecuentes.

Si fuera necesario definir esta escuela con un solo término, éste podría ser 'pragmática'. Incluso las reflexiones filosóficas tienden a enfatizar la dimensión ética sobre la puramente estética, pues hay una tendencia a desarrollar estrategias didácticas, aplicables a situaciones concretas.

ESCUELA ALEMANA

Esta escuela de análisis no tiene un desarrollo tan espectacular como las tres anteriores, pero es evidente su propia lógica en la asombrosa serie de cien análisis coordinada por Werner Faulstich y Helmut Korte para celebrar el centenario del cine en 1995, en dichos análisis se puede observar cómo los autores han propuesto otros tantos métodos de *découpage*. Es decir, que hay cien métodos para analizar cien películas.

Este notable hecho es suficiente para pensar en la existencia de una escuela, cuya lógica consiste en proponer un método distinto para cada película y un objetivo particular en cada análisis particular. Lo que no es poco.

ESCUELA MEDITERRÁNEA

Desarrollada especialmente en Italia y España, esta escuela posee una tendencia a integrar y balancear las virtudes de las otras corrientes de análisis cinematográfico, ya sea en términos de una multiplicación de aproximaciones sucesivas al análisis —lo cual, a su vez, propicia un trabajo comparativo, como en la serie dirigida por Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín en la editorial Naus Llibres, con sede en Valencia— o en términos de una explicitación didáctica de los procedimientos necesarios en todo análisis, a la manera de un recetario de posibilidades metodológicas (como lo proponen Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film*).

La aportación central de esta escuela es la integración de diversas tradiciones y la tendencia al método comparativo. Veamos algunos materiales del canon mediterráneo.

En 1990, Francesco Casetti y Federico di Chio publican el mercedamente canónico recetario *Análisis del film (Cómo analizar un film)*, al año siguiente, con el seudónimo de Ramón Carmona, aparece *Cómo se comenta un texto filmico*, sin duda un manual útil para estudiar el cine clásico. En 1993, Javier García Jiménez publica un trabajo similar, *Narrativa audiovisual*. En 1995, Javier González Requena publicó una compilación universitaria, *El análisis cinematográfico*. Y en 1996, Mario Onaindia tomó *The Apartment*, de Billy Wilder, para proponer *El guión clásico de Hollywood*.

En 1996, Santos Zunzunegui propone su *Microanálisis filmico*, cuyo título establece ya un programa de trabajo. En ese mismo año, Vicente Sánchez-Biosca publica *El montaje cinematográfico*, de carácter más pedagógico que teórico. En 1997, Luis Martín Arias presenta *El cine como experiencia estética* (a propósito de *Vértigo*, de Alfred Hitchcock). En 1998 se inicia la serie Paidós Películas (formada por veinticinco volúmenes).

A su vez, en 2000 se inicia la serie Guías para Ver y Analizar Películas, que en 2012 tendrá cincuenta títulos. En 2001, Rafael Gómez Alonso publicó su *Estética audiovisual*. En 2006, Francisco Javier Gómez Tarín propone un modelo teórico original, *Discursos de la*

ausencia, sobre la elipsis como elemento central del discurso audiovisual. En 2007, Javier Marzal Felici publica *Cómo se lee una fotografía*, que es paralelo al sitio en la red derivado de este trabajo.

De acuerdo con Javier Marzal Felici, un análisis debe contener los siguientes elementos: ficha técnica, découpage cronometrado con la descripción plano por plano, comentario sobre cada componente formal, comentario contextual (producción, distribución, crítica inicial), análisis comparativo (entre la película analizada y otras similares o contrastantes) y evaluación general.

CONCLUSIÓN

La propuesta de considerar la existencia de estas tradiciones académicas en el análisis de secuencias es puramente asintótico, es decir, que sólo se presenta como un mapa para cartografiar ciertas tendencias generales. En el contexto latinoamericano, donde la tradición más sólida del siglo XX fue el trabajo de interpretación historiográfica y política (incluso fuertemente militante) no se ha formado una escuela que sea reproducida en otras regiones del mundo.

Conviene cerrar este rápido paseo por las escuelas de análisis recordando los criterios que señalan Casetti y Di Chio para la validación de un análisis: coherencia interna, fidelidad empírica y relevancia gnoseológica. Y si además se cuenta con otros ingredientes, como profundidad, extensión, economía y elegancia, mejor aún.

Tal vez en la región latinoamericana se ha adoptado la filosofía del análisis que caracteriza a la escuela mediterránea, expresada claramente en la sección final del libro de Casetti y Di Chio. Ahí se afirma que cada analista es como un cocinero que debe elegir los ingredientes metodológicos más adecuados para elaborar su receta individual, de acuerdo con su experiencia, sus intereses y sus objetivos.

Así, una preceptiva aproximativa deja el espacio suficiente para hacer de cada análisis un trabajo creativo, producto de la imaginación intelectual, a la vez disciplinado y, como consecuencia, de un compromiso ético y estético.

REFERENCIAS

- Arias, Luis Martín (1997), *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España.
- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques (1996), *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques y M. Marie (1990), *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques y M. Marie (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca.
- Barker, Martin y Thomas Austin (2000), *From Antz to Titanic. Reinventing Film Analysis*, Londres, Pluto Press.
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, México, Siglo XXI.
- Bazin, André (1966), "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *Qué es el cine*, Madrid, Ediciones Rialp, pp. 122-139.
- Bellour, Raymond (1980), *Cinéma américaine. Analyses de Films*, París, Flammarion.
- Bergala, Alain (2007), *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, Barcelona, Laertes.
- Bergman, Paul y Michael Asimow (1996), *Reel Justice*, Nueva York, Andrews McMeel Publishing.
- Bordwell, David (1989), *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bordwell, David (1995), *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1995), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (1995), *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David (1997), *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press.
- Brown, Richard (2009), *Terminator and Philosophy*, Hoboken, Wiley & Sons.
- Burch, Noël (1979), *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- Carmona, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1990), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Cavell, Stanley (1999), *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell University Press.
- Cook, David A. (1981), *A History of Narrative Film*, Nueva York, Norton.
- Deleuze, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, París, Editions de Minuit.

- Deleuze, Gilles (1985), *L'image-temps*, París, Editions de Minuit.
- Eisenstein, Sergei (1944), "Unidad orgánica y patetismo en la composición de *El acorazado Potiomkin*", en *Anotaciones de un director de cine*, Moscú, Editorial Progreso, pp. 119-130.
- Elsaesser, Thomas y Warren Buckland (2002), *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, Oxford, Oxford University Press.
- Faulstich, Werner y Helmut Korte (comps.) (1997), *Cien años de cine*: Vol. 1. 1895-1924. *Desde los orígenes a su establecimiento como medio*, Vol. 2. 1925-1944, *El cine como fuerza social*, Vol. 3. 1945-1960. *Hacia una búsqueda de los valores*, Vol. 4. 1961-1976. *Entre la tradición y una nueva orientación*, Vol. 5. 1977-1995. *Artículo de consumo masivo y arte*, México, Siglo XXI Editores.
- García Jiménez, Jesús (1993), *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- Gardies, René (2007), *Comprendre le cinéma et les images*, París, Editorial Armand Colin.
- Genette, Gérard (1989), "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Geiger, Jeffrey y R. L. Rutsky (2005), *Film Analysis. A Norton Reader*, Nueva York, Norton & Company.
- Giannetti, Louis (2004), *Understanding Movies*, 10ª ed., Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall.
- Gómez Alonso, Rafael (2001), *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Madrid, Laberinto Comunicación.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2006), *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- González Requena, Jesús (comp.) (1995), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense.
- Harcourt, Peter (1974), *Six European Directors. Essays on the Meaning of Film Style*, Baltimore, Penguin Books.
- Jost, François (2002), *El ojo-cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires, Catálogos.
- Jost, François y André Gaudreault (2005), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Jullier, Laurent (2000), *L'analyse de séquences*, París, Nathan.
- Jullier, Laurent y Marie Michel (2007), *Lire les images de cinéma*, París, Larousse.
- Kuleshov, Lev (1974), *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, Ronald Levaco (trad. y ed.), Berkeley, University of California Press.
- Martin, Marcel (1990), *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa.
- Marzal Felici, Javier (2007), *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.
- Metz, Christian (1972), *Ensayos sobre la significación del cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Mitry, Jean (1987), *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, París, Cerf.
- Mitry, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Madrid, Akal.
- Onaindia, Mario (1996), *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- Perkins, V. F. (1997), *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos.
- Prince, S. (2003), *Classical film violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Pudovkin, V. I. (1957), *Film Technique and Film Acting*, Grove Press.
- Rosenstand, Nina (1994), *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics*, Nueva York, Mc Graw-Hill.
- Salt, Barry (1983), *Film Style and Technology. History and Analysis*, Londres, Starword.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1996), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós.
- Sanders, John (2009), *The Film Genre Book*, Londres, Auteur.
- Scorsese, Martin (2001), *Un recorrido personal por el cine americano*, Madrid, Akal.
- Scott, James F. (1979), *El cine, un arte compartido*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, José Pavía Cogollos (trad.), Barcelona, Paidós.
- Thompson, K. (1981), *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Approach*, Princeton, Princeton University Press.
- Vanoye, Francis y Anne Goliot-Lété (2008), *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Adaba Editores.
- Vertov, Dziga (1974), *Memorias de un cineasta bolchevique*, Labor, Barcelona.
- Wright, Will (1975), *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, University Press.
- Wollen, Peter (1982), *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, Londres, Verso.
- Zunzunegui, Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Barcelona, Paidós.
- LAURO ZAVALA. Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Desde 1984 trabaja como profesor-investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco. Preside la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico, que organiza el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (Sepancine). Su libro más reciente es *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010). Están en prensa: *Sobre cine posmoderno. Aproximaciones formalistas al cine contemporáneo* (Filmoteca de la UNAM); *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* (Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM), y la traducción del libro de Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación* (FFL, UNAM).