

CINE

Hace poco más de cien años, alguien –el nombre y la nacionalidad son seguramente lo de menos– dio al fin con una tecla que la humanidad llevaba siglos tratando de pulsar: en Francia, Estados Unidos o Alemania, gente

como los Lumière, Edison

o los Skladanowski consiguieron, por procedimientos similares, captar y proyectar sobre una pantalla plana imágenes que transmitían una sensación de movimiento continuado. Culminaba así un largo proceso de investigaciones técnicas y recreativas –animadas por distintas variantes de un mismo afán: el de producir a voluntad esa peculiar fascinación que ejerce sobre el ojo y sobre el cerebro humano la contemplación de unas representaciones dotadas de cierto «verismo»– y se iniciaba otro, no menos complejo, que iba a acabar convirtiéndose en el más formidable instrumento de comunicación del siglo XX. El cine y sus «hijos» –la televisión y el vídeo– experimentarían un desarrollo acelerado, a impulsos del enorme negocio que muy pronto demostraron ser, hasta llegar a invadir los más recónditos espacios de la vida cotidiana, con sus extraordinarias posibilidades de ofrecer sorpresas, emociones, disfrute, y también de conformar gustos, costumbres y modos de sentir y de pensar.

EL MODO DE EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICO

Hacia una didáctica del audiovisual

JUAN ANTONIO PÉREZ-MILLÁN*



Al principio, quienes tuvieron en sus manos aquel aparato rudimentario llamado *cámara* optaron por utilizarlo alternativamente para dos fines principales: o bien recoger con ella acontecimientos que ocurrían de hecho con el fin de que pudieran ser contemplados por quienes no habían podido presenciarlos, o bien «crear» expresamente unos decorados, unos personajes y unas acciones con el exclusivo objeto de filmarlos y ofrecerlos así a la contemplación colectiva.

Se ponían en marcha así las dos grandes líneas de actuación que iban a animar el desarrollo industrial y expresivo del cine. La primera, conocida como «documental», satisfaría el deseo de *omnipresencia* –a título de curiosidad, información, conocimiento– e iba a conquistar cierto prestigio y respetabilidad, suscitando el interés de diversos sectores minoritarios. La segunda, basada en la «ficción», respondía a las expectativas de la fantasía, ofreciendo la posibilidad de «materializar» sueños y deseos, y por eso mismo quedaría relegada al ámbito frívolo de la *pura diversión*, aunque a la hora de la verdad resultara mucho más popular y rentable, convirtiéndose desde muy pronto en el auténtico motor del nuevo negocio.

Tendría que pasar mucho tiempo –todavía estamos en ello, *por lo visto*– para que se comprobara, sin embargo, que las diferencias entre esas dos variantes son mínimas. Independientemente del carácter real o no de la fuente de la que se obtienen las imágenes, el resultado no es jamás un reflejo, una reproducción del original, sino una recreación, una invención, un espectáculo, una manipulación, en suma, aunque no necesariamente negativa: la elección del punto de vista de la cámara y sus posibles desplazamientos, los límites del encuadre resultante, la duración de las tomas, las diversas formas de unirlas unas a otras, el ritmo –tanto interno de cada plano como del conjunto–, etc., son de hecho otras tantas opciones –conscientes o no, es lo de menos, pero en cualquier caso inevitables– con las que el autor o los autores modifican tan sustancialmente el material que al final apenas queda nada del hipotético reflejo inicial y todo, o casi todo, adquiere un sentido nuevo –o muchos posibles– en el seno del tipo de comunicación que se establece con el espectador...

La analogía

No obstante, hay por debajo de todo ello un fenómeno que era y sigue siendo fundamental para que las imágenes cinematográficas, percibidas por los sentidos, puedan ser reelaboradas y reorganizadas en el cerebro del espectador hasta adquirir así uno o más significados. Lo denominaremos «analogía», que es el parecido que esas imágenes conservan respecto a otras de las que el espectador posee ya una experiencia más o menos directa que le permite «ordenar» y re-conocer de alguna manera los nuevos estímulos hasta acabar comprendiéndolos y confiriéndoles un sentido determinado.

Esa analogía básica está en la raíz misma de la fascinación que siente el espectador al contemplar las imágenes y que tiene siempre un doble efecto, positivo y negativo: el positivo tiene que ver con el placer de la contemplación, con la identificación emocional que se produce entre el espectador y lo que contempla y con otros mecanismos que le permiten «creerse» lo que está viendo y «vivirlo» con una intensidad inusitada, olvidando momentáneamente que se trata de un juego, de un artificio. El negativo consiste en la consiguiente neutralización de la capacidad crítica, que induce al espectador a «bajar la guardia» frente a lo que observa, y en la predisposición a transferir sus posibles significados a la realidad que le rodea, precisamente de la mano de la misma analogía que le permitió entenderlo. Este doble efecto de la analogía, ese viaje de ida y vuelta que se produce constantemente en la mente del espectador, entre una hipotética realidad de partida, una re-presentación espectacular y siempre artificiosa, y otra vez la realidad exterior, sobre la que se proyectan los significados del espectáculo, constituyen la base misma de cualquier operación de análisis crítico de la expresión cinematográfica y audiovisual en general.

El cine y otras formas de expresión

Naturalmente, los pioneros del cine no tenían ésta ni ninguna otra construcción teórica en la cabeza cuando se esforzaban por buscar las mejores formas de filmar una acción «real» o una escena preparada de antemano. Se limitaban a tantear las posibilidades técnicas y expresivas del nuevo medio y fueron descubriendo trabajosamente, de manera intuitiva, por el método del ensayo y el error, o incluso por azar, recursos cada vez más complejos y depurados: la fuerza comunicativa del primer plano o de las distintas angulaciones de la cámara, el valor descriptivo de una panorámica, la potencia emocional de un «travelling», las posibilidades narrativas y dramáticas del montaje, la eficacia de la elipsis temporal y –más adelante, con la ayuda de una tecnología cada vez más desarrollada– el sonido, el color, los distintos formatos, los trucos más elaborados, hasta llegar a los hoy llamados «efectos especiales» y a los intentos de dotar a la imagen de apariencias tridimensionales o de fabricar a voluntad una «realidad virtual»...

Naturalmente, también, la aplicación sistemática de esos recursos, y su aceptación paulatina por parte del público –cada vez más capaz de admitir innovaciones parciales en la medida en que se sentía más seguro en la comprensión de lo ya establecido por la costumbre–, fueron creando un acervo de «convenciones» comunicativas de uso casi universal, una especie de *cultura cinematográfica* en la que cabían ya tanto las auto-referencias como las transgresiones... Máxime cuando empezaron a elaborarse las primeras teorías cinematográficas que trataban de explicar las características fundamentales del nuevo medio y, en algunos casos, incluso proponían *a priori* procedimientos y recursos

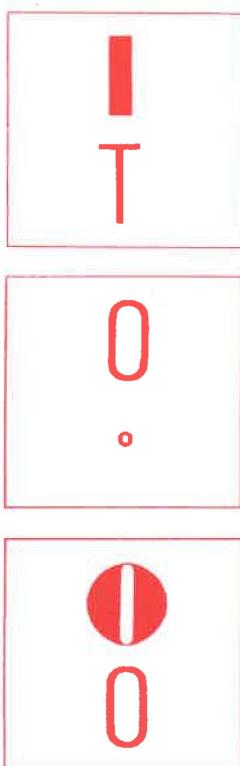
diferentes a los establecidos. Varias de esas teorías procedían, además, de creadores cinematográficos en ejercicio, como el ruso S.M. Eisenstein, por ejemplo, que unían a su práctica cinematográfica una reflexión que les permitía avanzar en el uso consciente de los instrumentos que disponían y llevar a cabo innovaciones expresivas de indudable interés. Pero siguió siendo verdad que los espectadores –soporte ineludible de la industria, con su decisión de pagar o no por contemplar un determinado tipo de espectáculo– sancionaban con su actitud masiva la «validez» o no de ciertas propuestas. Y que la industria cinematográfica, por su parte, valiéndose de un formidable aparato de propaganda y obsesionada por rentabilizar al máximo el nuevo negocio, hizo todo lo posible por imponer –a base de reiteración– modas, estilos y formas de expresión concretas, relegando al ostracismo cualquier ensayo demasiado radical de innovación y cualquier planteamiento verdaderamente «alternativo»...

Andando el tiempo, y perdidos en teorismos, abstracciones y esfuerzos diversos por encontrar en la expresión cinematográfica un trasunto de otras formas de comunicación ya consagradas por la costumbre, la cultura dominante o la «academia», muchos estudiosos del cine han tendido a olvidar el papel de la analogía en los procesos de significación audiovisual. Y así, se han deslizado –por tercera vez en la breve historia del cine, y con los mismos resultados negativos de las dos anteriores– por la pendiente de la trasposición mecánica entre los procedimientos con los que se explican el funcionamiento y las posibilidades de otros «lenguajes» y los que dan sentido al nuevo «discurso», compuesto por las imágenes en movimiento y por sonidos sincronizados.

El modelo literario

Porque cuando los primeros fabricantes de imágenes –ayunos todavía de teorías– quisieron dar al nuevo medio un aval y una respetabilidad cultural que lo liberasen de la burda consideración de «diversión de barraca de feria», recurrieron a la literatura, y más frecuentemente a la literatura dramática, al teatro. El resultado fue que el cine –que en principio podía tener un potencial comunicativo mucho más amplio y variado– se aferró a la «narrativa» convencional, al naturalismo literario decimonónico, y acabó acostumbrando a los espectadores a seguir un tipo determinado de

“La analogía es el parecido que las imágenes cinematográficas conservan respecto a otras de las que el espectador posee una experiencia más o menos directa que le permite ordenar y (re)conocer los nuevos estímulos hasta comprenderlos y conferirles un sentido determinado”



© EMIL RUDER

historias ilustradas y a rechazar otros intentos de comunicación: cualquier ensayo de experimentación no naturalista, como los propuestos por las vanguardias de los años veinte y particularmente por el surrealismo, fue recibido por el público como una rareza –si no como una simple tomadura de pelo– y recluido en el reducido asfixiante de las *minorías ilustradas* con lo que el mejor resultado de esos experimentos ha consistido casi siempre, a la larga, en introducir indirectamente, y como de tapadillo, ciertos recursos expresivos nuevos en la corriente mayoritaria convencional.

A comienzos de los años treinta, con la incorporación técnica del sonido a la banda de imágenes, se produjo una vuelta masiva a la literatura y al teatro como fuentes de inspiración de los diálogos y de otras formas de expresión verbal, que ahora adquirían nueva relevancia, una vez superados el lacionismo y las limitaciones de los intertítulos. En medio de una polémica resonante –muchos creadores, como Chaplin, vieron en los diálogos la muerte del cine como modo de expresión autónomo y temieron que se abandonase el afán investigador que había animado al cine mudo hasta entonces– las películas se llenaron de frases explicativas, conversaciones innecesarias y peroratas verbales sobre unas imágenes empobrecidas, planas y reiterativas. Ciertamente, el cine pudo superar en gran medida ese obstáculo y acabaron apareciendo directores y guionistas capaces de integrar la palabra como un elemento más y de recomponer un nuevo equilibrio en que ésta no fuera el elemento dominante. Pero todavía hoy se ven «adaptaciones» que son meras «ilustraciones» y películas en las que la palabra neutraliza, en vez de fecundar, la capacidad expresiva de las imágenes.

A lo largo de los años sesenta, algunos teóricos que buscaban a su manera una nueva «dignificación» del cine, en aras ahora de un supuesto interés académico que le permitiera entrar por fin en el olimpo de lo intelectualmente respetable, decidieron arrojar sobre el nuevo medio de expresión el pesado lastre de lo que la lingüística, la crítica literaria y otras disciplinas afines habían ido descubriendo –con indudable pertinencia en sus propios terrenos– a propósito del lenguaje verbal... Además de un evidente error conceptual de partida, el resultado fue la importación de un jerga explicativa que nada explicaba, el forzamiento abusivo del material

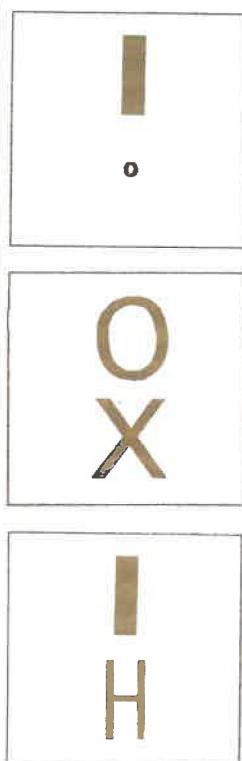
audiovisual para ajustarlo a toda costa a las categorías acuñadas para otros fines muy diferentes y el alejamiento quizá definitivo del público espectador de los discursos abstractos y autorreferentes que muchos explicadores utilizaban con fruición gremial y notable inanidad.

La educación audiovisual

Por todo ello, y porque la práctica y la penetración del audiovisual hasta las entrañas mismas del tejido social y de la vida cotidiana de los individuos que lo componen –por la vía de la televisión, del vídeo, etc.– han puesto en evidencia hoy la necesidad absoluta de una «educación» sistemática en este campo, se propone la vuelta a la analogía como punto de partida para un análisis crítico y productivo de esta forma de expresión genuina del siglo XX.

En síntesis, se trataría de compartir con los espectadores –especialmente, niños y adolescentes– el entendimiento del conjunto de «trucos» por los que la imagen sonora y en movimiento capta la atención de quien la contempla y produce esa fascinación a la que tantas veces nos hemos referido, incidiendo en el placer que proporciona su vertiente positiva y tratando de romper al mismo tiempo la negativa, que no es otra que el viaje de vuelta de la analogía. Cuando un espectador entusiasmado por el cine es capaz de entender paso a paso lo que éste tiene de artificio, sin perder por ello un ápice del placer que le produce contemplarlo, está en condiciones de quebrar la cadena que impulsa a proyectar sobre la realidad los mensajes que se desprenden de la pantalla y, en consecuencia, empieza a ponerse a salvo de cualquier tipo de manipulación de raíz económica, cultural o ideológica, al tiempo que disfruta –incluso con mayor intensidad– del objeto de su afición.

Por eso, un método que permita analizar críticamente el cine, la televisión y el vídeo en el contexto del aula debería pasar por la aceptación sin reservas de su capacidad de fascinación (sin establecer, por tanto, absurdas contraposiciones entre libros y cine, o entre lectura y televisión, que, por lo demás, serían batallas perdidas de antemano). Desde ahí, se pueden sugerir provechosamente –y más a modo de juego cómplice que de tarea escolar evaluable– numerosas tácticas para desmontar los artificios técnicos y expresivos por los que la imagen aparenta parecerse a la realidad: el cronometraje exacto de una



© EMIL RUDER

“El efecto negativo de la analogía consiste en la neutralización de la capacidad crítica, que induce al espectador a «bajar la guardia» frente a lo que observa, y en la predisposición a transferir sus posibles significados a la realidad que le rodea, de la mano de la misma analogía que le permitió entenderlo”

obra audiovisual o de un fragmento, a título de ejemplo; la identificación y el recuento de los planos que la componen; la determinación de la posición de la cámara desde la que se ha rodado cada toma, de los focos que la iluminan, de la composición dinámica que adoptan las «masas» (hechas de luces y sombras) en los límites del encuadre que constituye la pantalla e incluso, idealmente, «fuera de campo»; la detección de los diferentes movimientos tanto de la cámara como de las propias figuras, y las aportaciones significativas que llevan consigo; el reconocimiento y la enumeración exhaustiva de la cantidad de informaciones visuales y sonoras que contiene cada toma y las modificaciones que se producen con la unión sucesiva de unas tomas a otras; los recursos técnicos (corte directo, fundido, encadenado, sobreimpresión, cortinillas, etc.) utilizados para establecer esas uniones (montaje); la función expresiva del sonido –música, ruidos y voces– en síntesis dinámica y no como simple juxtaposición a la imagen, etc., son pasos progresivos muy útiles en esa labor inicial de despiece al cabo de la cual quedará claro que todo el proceso comunicativo ha sido producto de una serie de artificios identificables y analizables.

Porque, a partir de ellos, se podrá establecer una comparación sistemática entre las percepciones habituales de fenómenos como el espacio, el tiempo o el movimiento, y el tratamiento o los diversos tratamientos que la creación audiovisual puede dar a esos mismos fenómenos, enmascarando de analogía las auténticas diferencias creativas que supone en sí misma. Y, a su vez, proponer sucesivamente una nueva reconstrucción argumental –ahora plenamente consciente–, una o varias interpretaciones del sentido que encierran o transmiten –toda vez que éste no es nunca algo unívoco o mecánico sino el resultado de la síntesis entre los estímulos que surgen de la pantalla y la experiencia sensorial, emocional e intelectual de cada espectador concreto– y hasta un análisis pormenorizado y crítico de los «valores» de todo tipo (sociales, ideológicos, morales) que de forma directa o indirecta dan por supuestos, refuerzan o imponen, convirtiéndolos, explícitamente o de manera insidiosa, en modelos o pautas de conducta...

Y para llevar a cabo todas estas operaciones no hacen falta ni el dominio de una jerga abstrusa –dado que los nom-

“La industria cinematográfica, valiéndose de un formidable aparato de propaganda y obsesionada por rentabilizar al máximo el nuevo negocio, hizo todo lo posible por imponer modas, estilos y formas de expresión concretas, relegando al ostracismo cualquier ensayo demasiado radical de innovación y cualquier planteamiento verdaderamente «alternativo».”

bres de los distintos mecanismos sólo tiene un valor instrumental, de simple reconocimiento—ni una erudición laboriosísima y libresca, sino una auténtica pasión comunicativa por la imagen —que será compartida sin la menor duda por los destinatarios de la propuesta—, paciencia y tiempo para proceder a los distintos desmontajes y reconstrucciones (aquí habría que subrayar el papel decisivo del vídeo como equipamiento que hace posible el trabajo analítico, y no como mero artefacto sustitutivo de la presencia o el esfuerzo creativo del enseñante) y un mínimo conocimiento de la evolución del modo de expresión cinematográfico para no incurrir en inútiles y aburridos «descubrimientos» de un mediterráneo al que, por lo general, los adolescentes de hoy han llegado hace ya mucho tiempo, por una vía puramente intuitiva o por efecto de la simple reiteración.

Porque se trata, en gran medida, de formular explícitamente, y mediante la práctica de un fértil «distanciamiento», unas intuiciones que todo teleadicto posee ya de modo reflejo, y ayudar al establecimiento de unas conexiones críticas que la analogía, y con ella la poderosa industria audiovisual —animada por intereses muy complejos—, se empeña en ocultar celosamente. Con el aliciente añadido de que el hábito del análisis contribuye decisivamente a romper la pasividad/sometimiento que el audiovisual tiende a fomentar en el receptor y ayuda a convertir a un puro es-

pectador pasivo en agente eficaz y consciente del sentido que las imágenes adquieren en su cerebro.

Al final tendremos un alumno apasionado por la imagen, capaz de disfrutarla en plenitud y a quien ningún adulto ha pretendido «apagar» o negar su pasión sino que ha sabido convertirse en cómplice de un mayor disfrute y, además, en colaborador eficaz en la adquisición de una capacidad crítica aplicable a otros muchos campos de la comunicación audiovisual...

El atajo de la publicidad

Si a primera vista resulta difícil desarrollar en el aula este método de análisis a partir de unas producciones tan complejas y de tanta duración como los largometrajes convencionales, existe sin embargo un género audiovisual que ofrece grandes ventajas, por su concisión, brevedad, intencionalidad explícita, cuidada elaboración y extraordinaria difusión: se trata de los «spots» publicitarios,

esas pequeñas, brillantes y omnipresentes cuñas que martillean obsesivamente los cerebros de los telespectadores hasta conseguir que se adquieran de modo masivo cachivaches y mejunjes absolutamente innecesarios, a la vez que condicionan —con más intensidad que ninguna otra forma de presión inventada hasta ahora, incluido el *lavado de cerebro* puro y duro— los gustos, las actitudes y los valores de una audiencia sometida indiscriminadamente a su bombardeo.

Además de su utilidad para estimular otras formas paralelas de crítica igualmente necesarias —como la crítica del consumo, de la obsesión por las marcas, de la ideología dominante en torno al mercado, a la competitividad, al prestigio, al sexismo, etc.—, los «spots» pueden emplearse a la perfección como materia de análisis audiovisual en sí mismos, entendiéndolos como brevísimas películas que se



juegan toda su capacidad comunicativa a la carta de la persuasión irracional. Así, es posible —y relativamente fácil— detectar con precisión su estructura narrativa, sus componentes visuales y sonoros y prácticamente todos los elementos característicos de la expresión cinematográfica, incluida la propuesta —directa e indirecta a la vez— de un universo de valores y una visión

del mundo acordes con el tipo de sociedad que pro-pugnan y defienden a ultranza.

Quizá la única cautela que cabría sugerir, finalmente, ante este tipo de trabajo sea la necesidad de no limitarse al mero «comentario de contenidos», más o menos bienintencionado e ideologizado –al estilo de los viejos «cineforums» de los años setenta, en los que se hablaba, por necesidad, de casi todo menos de cine–, y esforzarse en centrar el análisis en los elementos de la expresión audiovisual y en sus posibilidades comunicativas con la seguridad de que, a partir de él, será posible remontarse después, sin perder la concisión y el rigor necesarios, a cualquier esfera de interés común y de utilidad pedagógica. Porque si algo ha quedado claro tras un siglo de utilización intensiva de las imágenes en movimiento, y cuando éstas llegan permanente y hasta agresivamente al domicilio de cualquier ciudadano, es que la única auténtica defensa posible frente a sus constantes riesgos de manipulación consiste en el desarrollo y la implantación generalizada de una verdadera «pedagogía de la imagen».

(*)Juan Antonio Pérez Millán es coordinador de la Filmoteca de Castilla y León y profesor asociado de Cine en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca (teléfono de contacto: 923-21 25 16).



M. CALÉS

Madrid.

BORDWELL, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona.

CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid.

CASETTY, F. y DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.

DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento*. Paidós. Barcelona.

DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona.

PELLUC, L. (1985-1990): *Ecrits cinématographiques* (3 vol.). Cinématèque Française. París.

EISENSTEIN, S.M. (1990): *Reflexiones de un cineasta*. Lumen. Barcelona.

EISENSTEIN, S.M. (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp. Madrid.

FRUTOS, F.J. (1996): *La fascinación de la mirada*. Junta de Castilla y León y Semana Internacional de Cine de Valladolid.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid.

GAUTHIER, G. (1986): *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra. Madrid.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995): *El análisis cinematográfico*. Ed. Complutense. Madrid.

KRACAUER, S. (1996): *Teoría del cine*. Paidós. Barcelona.

LAWSON, J.H. (1974): *El proceso creador del film*. Artiach. Madrid.

MARCORELLES, L. (1978): *Elementos para un nuevo cine*. Sigueme. Salamanca.

MARSOLAIS, G. (1974): *L'aventure du cinéma direct*. Seghers. París.

METZ, C. (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

METZ, C. (1973): *Lenguaje y cine*. Planeta. Barcelona.

MITRY, J. (1986): *Estética y psicología del cine* (2 vol.). Siglo XXI. Madrid.

MITRY, J. (1990): *La semiología, en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Akal. Madrid.

NOGUEZ, D. (1973): *Cinema. Théories, lectures*. Klincksieck. París.

ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid.

SABORIT, J. (1988): *La imagen publicitaria en televisión*. Cátedra. Madrid.

SKLOVSKI, V. (1971): *Cine y lenguaje*. Anagrama. Barcelona.

TUDOR, A. (1974): *Theories on film*. Secker and Warburg. Londres.

DELLA VOLPE, G. (1967): *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*. Ciencia Nueva. Madrid.

VILLAFAÑE, J. (1987): *Introducción a la teoría de la imagen*. Cátedra. Madrid.

WOLLEN, P. (1972): *Signs and meanings in the cinema*. Indiana University. Londres.

ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid.

Referencias bibliográficas

- ABRUZZESE, A. (1978): *La imagen fílmica*. Gustavo Gili. Barcelona.
- ALONSO, M. y MATILLA, L. (1980): *Imágenes en libertad* (2 vol.). Nuestra Cultura. Madrid.
- ANDREW, J.D. (1978): *Las principales teorías cinematográficas*. Gustavo Gili. Barcelona.
- ARISTARCO, G. (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*. Lumen. Barcelona.
- ARNHEIM, R. (1986): *El cine como arte*. Paidós. Barcelona.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Paidós. Barcelona.
- AUMONT, J. y otros (1995): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona.
- BALASZ, B. (1978): *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili. Barcelona.
- BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid.
- BETTETINI, G. (1975): *Cine: lengua y escritura*. F.C.E. México.
- BETTETINI, G. (1986): *La conversación audiovisual*. Cátedra.