



4
OSCARS

BARRY LYNDON

en film av
STANLEY KUBRICK

med RYAN O'NEAL · MARISA BERENSON
samt PATRICK MAGEE · HARDY KRUGER · DIANA KOERNER · GAY HAMILTON
Exekutiv producent JAN HARLAN

från Warner Bros.  Warner Communications Company

Poética del espacio arquitectónico en el film "Barry Lyndon" de Stanley Kubrick

Yonnys Díaz

(UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, MÉRIDA-VENEZUELA)
yonny90@yahoo.com

Resumen

En el presente estudio se plantean, como parámetro de análisis, las técnicas de representación utilizadas por Stanley Kubrick para lograr la ambientación y el realismo del film "Barry Lyndon", para cuyo desarrollo este director incursionó en el cine de época –inspirado en cuadros de los siglos XVII y XVIII.

En la poética de los espacios arquitectónicos representados en este film, se concretan elementos, componentes y sistemas que conforman la evolución de la representación del espacio y la arquitectura. Ésta se incorpora, entre otros aspectos, en el dibujo, la pintura, el grabado, y la arquitectura misma, hasta llegar a la fotografía y el cine. De esta manera, se convierten en claves del registro dicotómico entre forma y espacio, objeto y ambiente, sujeto y entorno, espacio y desplazamiento, sitio y lugar. Su interrelación, entonces, ha estado presente desde la prehistoria hasta la actualidad. Los resultados alcanzados permiten al investigador concluir que "Barry Lyndon" es una composición cinematográfica en la que armonizan propuestas pictóricas, arquitectónicas, decorativas y de vestuario que crean espacios ricos, de inusitada belleza cuya esencia es capaz de penetrar en la mente del espectador, para recrearlo en cada plano, sin que éste sea consciente de ello.

Palabras clave: Dibujo, Pintura, Fotografía, Espacio arquitectónico, Poética, Cine, Barry Lyndon.

Poetics of Architectural Space in the Film "Barry Lyndon" by Stanley Kubrick

Abstract

The present study is to test parameter, the imaging techniques used for the setting and the realism achieved in the film "Barry Lyndon" by Stanley Kubrick in its development, the

Director has entered the era film-inspired paintings of centuries XVII and XVIII. In the Poetics of Architectural Spaces Depicted in this film, are specified elements, components and systems that shape the evolution of the representation of space and architecture. It incorporates, among other things, drawing, painting, printmaking, and architecture, up to photography and film. In this way, become dichotomous registry keys between form and space, object and environment, subject and environment, space and movement, location and location. Their relationship, then, has there been, from prehistory to the present. The results allow the researcher to conclude that “Barry Lyndon” is a film composition which proposed harmonized pictorial, architectural, decorative and clothing to create rich areas of unusual beauty and essence, is able to penetrate the mind of the viewer to recreate in each plane, without being aware of it.

Keywords: Drawing, Painting, Photography, Architectural Area, Poetry, Film, Barry Lyndon.

Recibido: 27/02/2011 - **Arbitrado:** 21/03/2011 - **Aceptado:** 24/03/2011

Barry Lyndon y la gran Ilusión

La película está basada en la novela *The Luck of Barry Lyndon* y considerada una interpretación literaria en pleno siglo XIX, por el escritor William Makepeace Thackeray, sobre los grandes sucesos históricos y sociales desarrollados durante la segunda mitad del siglo XVIII, y que arranca con la guerra de los Siete Años en 1756.

Sinopsis del film:

La historia narra las aventuras de Redmond Barry, en la Irlanda del siglo XVIII. La meticulosa adaptación de este siglo en la película cuenta que Redmon, huérfano de padre, se enamora de su prima Nora, a la que también pretende el Capitán John Quin. Posteriormente, el amor de ésta los conduce a un duelo de muerte y, en este desafío –amañado por los primos–,

Redmond cree haber matado al Capitán y huye a Dublín. Allí se alista en el ejército inglés, donde comienza a desarrollar su enorme habilidad para sobrevivir. Cuando se encontraba en Alemania prestando servicios, se le presenta la posibilidad de desertar. Descubierta por el Capitán Potzdorf, del ejército prusiano, éste lo chantajea y le propone como alternativa alistarse a su ejército o ser colgado por desertor. Una vez en el ejército prusiano tiene la fortuna de salvar la vida del Capitán Potzdorf, lo que le abre las puertas del servicio secreto prusiano. En principio, su misión consiste en espiar a Le Chevalier de Balibari, un hábil jugador de cartas –irlandés como Redmond–, a quien confiesa su identidad y se une en sus andanzas por las mesas de juego. Con algo de dinero y a través del juego, Barry conoció a la condesa de Lyndon, Vizcondesa de Bullingdon de Inglaterra, Baronesa de Castle Lyndon del reino de Irlanda. Una mujer de mucha fortuna y gran belleza, casada con Sir Charles Lyndon, un anciano que por padecer de tantas enfermedades, no tardaría en fallecer. Esta circunstancia facilita las posibilidades para que Redmond se case con la Condesa Lyndon y así, pueda convertirse en Barry Lyndon. Después del matrimonio y el nacimiento de un hijo, Barry se dedica a gastar la fortuna de su esposa –entre juegos, banquetes onerosos y los gastos que le produce la ambición por lograr el título nobiliario, que por cierto, nunca logró. Descuida a su esposa por dedicarse a la vida mundana. Entre mujeres sediciosas y compras ostentosas de objetos de arte, por poco arruina la fortuna de su esposa. Esta situación genera permanente confrontación con su hijastro; además, la muerte accidental de su propio hijo, hace que Lyndon entre en desgracia. En un duelo con su hijastro, Barry es herido en una pierna y al quedar inválido, es obligado a marcharse por la puerta de atrás. Su partida representa su desdicha y degradación. De esta manera, termina en Redmon la ilusión de poseer un título nobiliario.

Poética de los Espacios Representados en Barry Lyndon

Considerada una película de época, muestra la fascinación de Stanley Kubrick por el siglo XVIII y el magistral desarrollo artístico de los elementos escénicos y visuales, presentes en toda su obra. Esta consideración se evidencia al consultar las propuestas estéticas-históricas que recoge el autor y sobre la que construye las imágenes del film. Desde el punto de vista pictórico, en la película se destacan los aportes tomados de las obras del francés Georges de La Tour (1593-1652), y del inglés Joseph Wright of Derbys. Éste último exponente, es uno de los artistas más característicos de la Revolución Industrial británica, por las formas y el espíritu de experimentación presente en sus obras. De manera muy particular, destaca el uso de la luz de las velas en sus pinturas, como por ejemplo, en el “El Planetario” y en la “Experiencia de la bomba de aire”.

Es muy probable que este pintor sea el que más influyó a Kubrick en su predilección por el siglo XVIII, por su afán de renovación y experimentación estética-tecnológica, presente en la mayoría de sus films. Los resultados logrados por Wright sobre la iluminación con velas de cera, fueron aprovechados por Kubrick para resolver la mayoría de los interiores en la película “Barry Lyndon”. Además se entiende, que esa iluminación no era lo suficiente como para alcanzar la exposición del film, en consecuencia, Kubrick, acude a los recursos tecnológicos aportados por la NASA (National Aeronautics and Space Administration), para lograr un objetivo más luminoso para sus cámaras cinematográficas.

Las obras de John Constable, como por ejemplo “Hampstead Heath”, son referencias tomadas por Kubrick para destacar en algunos paisajes, la visualidad, el reflejo, la transparencia, la composición y lo bucólico presente en muchas de las secuencias y planos de transición del film de Barry Lyndon. Se destaca también en los primeros planos de algunos personajes del film, los

retratos de Thomas Gainsborough. Para Kubrick la referencia de las obras de estos artistas, no sólo sirvieron de pauta para los aspectos formales tales como vestuario, peinados, maquillaje, expresiones faciales, arquitectura, elementos estructurales, estéticos-escenográficos, la iluminación en interiores y exteriores, paisajes, referencia de vegetación, caminerías, lagos, ríos, jardines e incluso, ambientes rurales sino que también consideró otros aspectos como los formatos y encuadres, particularmente en las panorámicas y primeros planos, propios de la narración cinematográfica. En el film, los paisajes son mostrados en plano general o en panorámica. Acude, en efecto, al backwards zoom o retrotravelling (marcha atrás de la cámara o del lente). Se enfoca en primer plano un detalle del cuadro, lo que significa que aún no se presenta la imagen total. Para Nuño (1986) puede ser el redondeado angelito de piedra sobre la fuente; o las enhiestas pistolas del duelo; o las entrelazadas manos juntas al rostro del recién nacido. Viene luego, el despliegue del cuadro en su conjunto, al retirarse la cámara para que surja la perspectiva: el velador en el que juega el adolescente su primer juego de amor y del azar; el paisaje campestre, encuadrado de árboles, en la ribera donde se celebrará el duelo. (p.57)

En este sentido, Kubrick, en su afán de representar la espacialidad, acude a los movimientos en todos los espacios posibles, bien sea en actos de recorrer o el espacio recorrido como lo dijo Henry Bergson (1859 - 1941).

Por otra parte, mientras que el movimiento es presente, el espacio recorrido es pasado, es divisible infinitamente. Con estas expresiones, se entiende que para Kubrick, ese es un espacio resuelto por una cadencia, secuencias o planos compuestos, propios del cine. Además en Barry Lyndon, el viaje al pasado está reforzado perfectamente, en un recorrido permanente a lo largo del film. Como una curiosidad se señala, que en toda la película, Kubrick empleó una sola vez el recurso de flash back, se trata

de la escena, donde el hijo se cae aparatosamente del caballo, una vez que Lyndon acude a su auxilio.

En la concepción de la puesta en escena, en caja blanca o caja negra, (exterior o interior), va acompañada de recorridos, donde el espacio-tiempo está dibujado permanentemente. Con frecuencia, esos desplazamientos en las escenas, de los personajes, se logran de izquierda a derecha o aparecen y desaparecen desde adentro hacia fuera del plano (zoom back), o al contrario (zoom in), y movimientos en travelling, reforzando ciertas perspectivas –lo que muchos autores han denominado la simetría kubriniana–, presente en sus producciones cinematográficas.

Además, Kubrick estudió detalladamente obras pictóricas de otros artistas ingleses y flamencos, entre ellos a Anthony van Dyck, Joshua Reynolds, William Hogarth, exponentes del siglo XVII y XVIII –denominado el Siglo de las luces, del racionalismo científico y enciclopedista–. Este período, en el que nace el mundo contemporáneo, está signado por contradicciones y revoluciones, entre ellas la industrial (británica), revoluciones políticas (la norteamericana y francesa) y revoluciones del pensamiento –donde la filosofía alemana alumbró una nueva Edad de Oro–. La imagen en detalle del artista Hogarth, no dista mucho de la escena del film.

No solo en la producción de “Barry Lyndon”, Kubrick se preocupa por incorporar elementos plásticos de movimientos artísticos. En otras producciones como en “La Naranja Mecánica” (1971), incorpora aspectos estéticos del movimiento POP ART, base de la experiencia plástica de sus escenas; además incorpora otros elementos teatrales como las máscaras que portan en: “Atraco perfecto” (1956), “La naranja mecánica” y “Eyes Wide Shut” (1999).

En cuanto al color, Kubrick no descuida este aspecto en sus producciones. Desde la selección de la película virgen (sensibilidad, formato,

laboratorio), así como los filtros para los objetivos, tipo de iluminación y color predominante en los decorados, con este Director, se puede hablar de iconografía del color, como es el caso de "El resplandor" o "Eyes wide shut". Para la época del cine mudo, en algunos film, se coloreaban algunas escenas en el celuloide con tintas transparentes. El material se teñía con procedimientos manuales, que el director empleaba para producir ciertos efectos o acentuar momentos especiales. Los colores más empleados eran el ámbar, el rojo, el azul y el lila. En efecto, dice Montagu (1974: 82), "... el rojo, usado para las escenas de incendios, el azul en escenas nocturnas." En sus investigaciones, Kubrick, probablemente consideró esta posibilidad y diseñó todo un concepto iconográfico del color, cuestión que aplicó en películas más recientes.

Es preciso destacar que, en "Barry Lyndon", Kubrick decidió rodar la mayoría de las escenas de interiores, con el mayor respeto a la luz natural de los ambientes, consideró la refracción de las diferentes fuentes de luz y su incidencia en el color de las imágenes. Para resolver el problema, en primer lugar, aprovechó la luz natural que entraba por las ventanas, puertas, y rendijas, como se observa en el plano del primer encuentro entre Redmon y Lady Lyndon, así como también, en la mayoría de las locaciones en interiores. En segundo lugar, como fuente de iluminación aprovechó la luz que producen las velas de cera natural en las escenas nocturnas, tal como se puede observar en algunos planos. Al respecto hay que referir la importancia que Kubrick le dio a las investigaciones tecnológicas y científicas, por cuanto estaba a la vanguardia al incorporar elementos y artificios novedosos en la construcción de sus producciones.

La representación pictórica está acompañada asimismo por una teatralidad acusada de las interpretaciones. Existe en el film una bellísima

coreografía interpretativa estudiada hasta el mínimo detalle. Las escenas de guerra son un claro ejemplo de ello, y desde luego, el concepto de teatralidad dieciochesca es enfatizado en la escena de la partida de cartas, en la que Lady Lyndon y Redmon abordan una interpretación que no necesita de palabras, tan solo de miradas, y en la que el resto de personajes, con sus maquillajes y pelucas, actúan como si de marionetas se tratase, asistiendo a la partida como tétricas figuras fantasmales. La escena siguiente, en la que los protagonistas se besan sin mediar palabra, podría ser directamente extraída de cualquier representación teatral, y hasta la terraza del castillo se presta a ello.

Por eso, Kubrick basó toda su producción en escenarios naturales y espacios reales escogidos rigurosamente por él y sus colaboradores. La película fue rodada en castillos del siglo XVIII, lo que complicó enormemente la iluminación, puesto que Kubrick exigió que fuese lo más natural posible, aprovechando además, palacios jardines y ámbitos campestres alemanes, ingleses e irlandeses y destacando una arquitectura decorativa rodeada de grandes paisajes. Los vestuarios fueron diseñados y confeccionados luego de meticulosos estudios de los cuadros de los artistas ya mencionados. También realizó réplicas de los cepillos de dientes y los profilácticos que se usaban en la época, contando también, con las grandes remesas de velas de cera que fueron fabricadas con las mismas técnicas de aquel entonces.

Es curioso que ante tanto naturalismo Kubrick utilizase uno de los elementos de lenguaje audiovisual más rechazados por el cine, el zoom, por la deformación de la perspectiva que provoca y el aplanamiento de la imagen. No obstante, como dice Martín Scorsese, este aplanamiento no hace más que recordar de nuevo la bidimensionalidad de las representaciones pictóricas, la presencia de las panorámicas en el paisaje; es probablemente una compensación a la profundidad ausente en los planos de interiores, y ciertamente, la utilización

escasa de planos cortos, el vestuario directamente imitado de las pinturas, la iluminación empleada y hasta las "poses" de los actores (interesante es el plano de Barry ebrio junto a unas prostitutas, como si estuviese posando ante un pintor para la representación de una imagen mitológica de Baco).

Como ya se habló de la fortaleza visual no se puede desligar del sonido, por cuanto hay una concepción diegética ligada estrechamente al espacio representado en la imagen y caracterizado por las dimensiones y propiedades del escenario, en el que se produce la acción. En lo que respecta a la música (elemento clave en sus películas), Kubrick no se plantea ningún tema en particular, realizado expresamente para la banda sonora (Soundtrack específico). La música es tomada de piezas de compositores clásicos, propios de la época (salvo cuando inserta piezas de Schubert). En algunas ocasiones no son partituras estrictamente originales, por cuanto son adaptaciones realizadas por el Director musical Leonard Rosenman.

Se considera, nuevamente, la aplicación del sonido diegético, por cuanto el espacio está íntimamente ligado a una imagen representada por las expresiones y propiedades del escenario, donde se produce la acción. Hay caracterizaciones como leitmotiv de ciertos personajes o situaciones concretas: por ejemplo, el "Trío para piano (op.100)" de Schubert caracteriza a Lady Lyndon y la "Sarabande" de Händel, anuncia la inminente muerte de algunos personajes del film.

La composición general del encuadre, tanto el espacio representado como el espacio plástico, se estructura a partir de la relación establecida por Kubrick, entre imagen y sonido. En general se construyó la música del film a partir de las interpretaciones originales o intervenidas de composiciones de: Johann Sebastián Bach, Frederick The Great, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello, Franz Schubert, Antonio Vivaldi.

La música tiene en “Barry Lyndon” un protagonismo como en muy pocas películas, hasta el punto de que muchas escenas “funcionan” gracias a la música: ¿qué sería del coqueteo entre Nora y Redmond, o entre éste y Lady Lyndon sin la música que las acompaña? La adecuación de la banda sonora es aún más asombrosa al considerar que no se compuso nada expresamente para la película, sino que todo lo elegido fue música clásica, con la única excepción de la música tradicional irlandesa que acompaña las primeras escenas del film. Kubrick había declarado que si se trataba de música instrumental (no de canciones), no se podría contratar a ningún músico que igualara a Mozart o a Beethoven, y en Barry Lyndon lo puso en práctica.

La pieza musical más famosa de “Barry Lyndon”, y con la que se asocia inmediatamente a la película, es la Sarabande de la Suite para clave nº 11 de Händel, que en la película aparece orquestada al menos de tres formas diferentes: una, reducida casi exclusivamente a percusión, con mínimo de otros instrumentos, en los momentos de “suspense”, generalmente mientras hay un duelo en curso; otra, basándose casi exclusivamente en la cuerda, que le da un tono “elegíaco”, y que se puede escuchar cuando el niño Bryan se aproxima a su triste destino al pedirle a su papá un caballo, o cuando Barry convalece en la posada de la herida que le causó Bullingdon; finalmente, la versión con orquesta completa resuena como un estallido de dolor en la comitiva fúnebre que va a enterrar al pequeño Bryan. La importancia de esta pieza, que parece representar el destino de Barry Lyndon que se va cumpliendo inexorablemente, queda resaltada por ser la música de los títulos de créditos iniciales y finales.

La segunda pieza musical más conocida de la película es el “Andante con moto” del Trío con piano nº 2 de Schubert. Con esta obra se introduce un anacronismo, pues no sería compuesta hasta 50 años después de los hechos que narra la película, y su estilo es ya plenamente romántico. Sin embargo,

no parece que la intención de las ilustraciones musicales fuera la de ser fiel a lo que pudiera escucharse en esa época, sino la de servir para narrar la acción lo mejor posible: la quietud y sosiego del balneario donde Barry conoce a Lady Lyndon, y el primer acercamiento entre ambos, sin palabras. Esta escena recibió generales alabanzas, siendo considerada incluso como la mejor de la película, y queriendo verse en ella un homenaje a los procedimientos del cine mudo: en este primer acercamiento, tras intercambiar una mirada en la mesa de juego, sale Lady Lyndon al exterior "a tomar el aire", tras ella sale Redmond; él se acerca a ella, que se vuelve, y le toma la mano, acercándose cada vez más, hasta besarla con delicadeza. Un ritual lleno de convencionalismo, y ejecutado sin necesidad de una sola palabra. Otra escena donde escuchamos el Trío de Schubert es al final cuando se separan para siempre, y él vuelve, ya cojo a su antigua "profesión" de jugador, y en la última escena, mientras una lánguida Lady Lyndon firma los pagarés.

En todas las grabaciones mencionadas se utilizan las adaptaciones de Rosenman dirigiendo a la National Philharmonic Orchestra, con algunas excepciones: las marchas militares no están interpretadas por la orquesta sino por un conjunto de "tambores y pífanos"; el concierto de Vivaldi está tomado de una grabación comercial de la Deutsche Grammophon, con Pierre Fournier al cello, y el Festival de cuerdas de Lucerna, dirigido por Rudolf Baumgartner; también el concierto de Bach figura en el disco de la banda sonora como otra grabación de la DG, con Karl Richter dirigiendo a la Orquesta Bach de Munich, y con él mismo y Hedwig Bilgram como solistas de clave, aunque la versión que vemos en la película (interpretada por un conjunto con Lady Lyndon al clave y Runt a la flauta) suena algo más rápida. El Trío con piano N° 2 de Schubert fue grabado en su versión original para trío por Ralph Holmes (violín), Moray Welsh (cello) y Anthony Golstone (piano).

Por último, es también fundamental en la película, la música tradicional irlandesa interpretada por el grupo The Chieftains (Paddy Moloney y Sean Potts, música seleccionada por Sean O’Riada): la pieza con el título Mujeres de Irlanda es la que acompaña el primer amor de Barry y Nora, y escuchándola nos da la impresión de una Irlanda idílica, de un paraíso rural idealizado; la escuchamos luego cuando ella le da explicaciones de por qué bailó con Quin y no con él, en la cena donde se anuncia el compromiso y, más tarde, en el idilio de Barry con la joven alemana. También son dignas de recordarse la Giga que bailan Nora y Quin (Piper’s Maggot Jig), la música con la que se despide de su madre al huir a Dublín (The Sea-Maiden, “La Sirena”), que también suena cuando Redmond planea huir del ejército británico, o la que ilustra su desagradable encuentro con el “capitán Feeney” (Tin Whistles, “Silbatos de hojalata”).





Fotogramas de la película Barry Lyndon de 1975





Fotogramas de la película Barry Lyndon de 1975





Referencias

- ALVARAY, Luisela. (1994). *Las versiones filmicas. Los discursos que se miran*. Caracas: Colección Ensayos.
- AUMON, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. 1983. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J., MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BECEYRO, Raúl. (1981). "El punto de vista en el film". *Video Forum*, 12, 5-28.
- BLANCO MALLADA, Lucio. (2002). "El espacio en la narrativa audiovisual". (Documento en línea). En: <http://www.areaabierta.n4> Consulta: 09/01/2006.
- BOER, Dick. (1980). *El libro práctico de hacer cine*. Barcelona: Instituto Parragón Ediciones.
- CAPARRÓS Lera, José María. (1976). *Historia crítica del cine*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- CRESPO, Pedro. (1973). *La revolución del Western y otros ensayos*. Barcelona: Editorial ATE.
- DÍAZ G., Ruth Marcela. (2001). "El espacio público como escenario". Tesis de doctorado no publicado. Universidad Politécnica de Cataluña. En: <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0622101-091501/> Consulta: 29/09/2005
- DUVIGNAUD, Jean. (1970). *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- ECO, Umberto. (1969). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Editorial Lumen.
- GARCÍA Escudero. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Barcelona: Salvat Editores.
- GARDIES, Andrés. (1980). "El espacio del relato fílmico. Propositiones". *Video Forum*, 7, 51-65.

- GUBERN, Román. (1974). *Historia del cine*. Vol. 2. Barcelona: Editorial Lumen.
- (1983). *Cien años de cine*. Barcelona. Editorial Bruguera.
- (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- IZAGUIRRE, Rodolfo. (1993). *Acechos de la imaginación*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- JEANNE René / FORD Charles. (1974). *Historia ilustrada del cine*. Tomo 1, 2, y 3. Madrid: Alianza Editorial.
- KENNETH, H., ROBERTS and WIN Sharples, J. (1971). *A primer for film-Making. A complete guide to 16 and 35 mm. Film production*. Indianapolis: Pegasus.
- MACÍAS ALBA, Juana. (1998). "Metamorfosis del encuadre. Una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de Blade Runner". La Laguna. Tenerife. En: <http://www.lazarillo.com/latina>. Consulta: 06/03/2005.
- MANGIERI, Rocco. (2000). *La ciudad en el film. Géneros, estilos, poéticas*. Mérida. Venezuela: Ediciones Solar.
- (2006). *Tres miradas, tres sujetos Eco, Lotean, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARCHÁN Fiz, Simón. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- METZ, Christian. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- MOLLET, Jean. (1971). *Jean Luc Godard*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- MORIN, Edgar. (1975). *El cine. O el hombre imaginario*. Barcelona: Biblioteca Breve de Bolsillo.

- NUÑO, Juan. (1986). *200 Horas en la oscuridad. Crónica del cine*. Caracas: Ediciones de la Dirección de Cultura. UCV.
- ODIN, Roger. (1998). “Por una semiopragmática del cine. Objeto visual”. *Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional*, 5, 117-132.
- QUEVEDO, Frank Baiz. (1997). *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*. Caracas: LITETERAE editores.
- SIMON, Jean Paul. (1980). “La producción del texto fílmico: Estructuras, relaciones, historia”. *Video Forum*, 7, 89-105
- TORRES, M. Augusto. (2005). *Películas del cine mundial. (De la A hasta la Z)*. Madrid. Espasa Calpe. S.A.
- TYLER, Parker. (1973). *Cine underground*. Barcelona: Editorial Planeta.
- UNBEHAUN, Klaus. (1976). *200 consejos prácticos*. Barcelona: Instituto Parramon Ediciones.
- VILLEGAS L, Manuel. (1973). *Los grandes nombres del cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- WALTER, Alexander. (1975). *Stanley Kubrick dirige*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor.
- ZETTL, Herbert. (1973). *Sght-Sound-Motion. Applied media aesthetics*. California: Wadsworth Publishing Company. INC.