

Cuando el cine quiere mostrarse a sí mismo como realidad

Enric Puig-Punyet

Departament de filosofia

Universitat Autònoma de Barcelona. Edifici B. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)

puigpunyet@gmail.com

Un esbozo en la historiografía del cine

Frente a una práctica aparentemente estática, representativa en su gusto y naturaleza, Georges Méliès consiguió dar un paso más allá en la concepción cinematográfica: en 1895, fecha en que era director de un teatro en el boulevard des Italiens e ilusionista profesional, asistió al estreno de las primeras películas de los hermanos Lumière, inventores del cinematógrafo –o, por lo menos, de la proyección pública. Convencido de las posibilidades de futuro del invento, adquirió una cámara cinematográfica, construyó unos estudios en los alrededores de París y se volcó en la producción y dirección de películas. Méliès, pues, fue en este sentido el primer realizador en la historia y, gracias a su oficio de prestidigitador, creó la ficción, rescatando al cinematógrafo de la desaparición, e impulsó la práctica de la puesta en escena.

Es lógico pensar que esta nueva concepción de lo fílmico parte, en realidad, de su trabajo previo como ilusionista, antes de adentrarse en el terreno del cine: en su teatro Robert Houdin, Méliès imaginaba y realizaba pequeñas obras de hasta trece ilusionistas en escena, y trabajaba también con autómatas. Los dos elementos se introducirían posteriormente en sus películas. Después de realizar, finalizadas las actuaciones, proyecciones con una linterna mágica y tras haber visionado *La sortie des usines*, en 1895, de los hermanos Lumière, hace salir a la luz sus primeras filmaciones, como *Une partie de cartes*, de 1896, inspirada claramente en la filmación homónima que los Lumière habían mostrado ya en su primera proyección pública, y que a la vez estaba motivada por *Les joueurs de cartes* de Cézanne. Aunque las primeras películas de Méliès se distanciaban muy poco –quizás solamente en una concepción más humorística– de las que le antecedían, pronto hallaría un lenguaje propio que le abriría una nueva vía. En una de sus filmaciones al exterior, en la place de l'Opéra, Méliès descubre accidentalmente lo que será uno de los trucos más aplaudidos en su cinematografía, además de un importante avance técnico: dado que su primera cámara, construida

por él mismo a partir de un proyector invertido, funcionaba con una mecánica rudimentaria, el engranaje que permitía el movimiento de la película se paralizó durante una porción de tiempo, lo que impidió que el film rodara durante algunos segundos. El resultado fue, en un cambio de fotograma, una súbita aparición de un coche de caballos, detalle que Méliès, desde su óptica ilusionista, apreció enormemente y decidió aplicar en sus filmaciones. A partir de ese momento, realiza pequeños filmes en los que emplea esta técnica para reproducir, de una manera más espectacular, algunos de los trucos de magia que realizaba en su teatro, como la ilusión de una desaparición en lo que segundos antes era una mujer tapada con una sábana.

Desde ese momento, Méliès fue el primero en comprender que el cine ofrece un medio cómodo y experimental de manipulación del tiempo y el espacio, detalle que se evidencia todavía más cuando realiza recortes y ensamblajes de la película original para crear una introducción más impactante e instantánea de la sustitución y la desaparición de objetos. Así pues, Méliès edita sus propios filmes, que realiza en el primer estudio realizado con finalidades cinematográficas, donde puede producir escenarios que presenten la ficción narrativa que desea transmitir. Además, mediante una múltiple exposición de la película, logra apariciones sobreimpresas, con las que crea la ilusión de la multiplicación de su propio cuerpo o de, simplemente, la cabeza. Así, la película pasaba hasta siete veces por la cámara en *L'homme-orchestre*, de 1900. *Le mélomane*, de 1903, es quizás el corto más rompedor en lo que a apariciones y sobreimpresiones se refiere: en un poste con cinco cables de telégrafo, Méliès lanza su propia cabeza, desencajada de su cuerpo, hasta seis veces, creando la ilusión de que éstas son notas en un pentagrama. Detención de la cámara, pues, edición y sobreexposición son los elementos que añade Méliès al cine para crear su particular narrativa de ficción.

Por otro lado, mediante filmes como *Voyage dans la Lune*, de 1902, en los que introduce más de treinta escenarios diferentes, Méliès consigue presentar una historia completa y coherente, por lo que su aproximación narrativa influirá a muchos realizadores posteriores. Pero Méliès no sólo utiliza este tratamiento para crear películas sobre viajes a la Luna. Pronto aplicará sus descubrimientos en el terreno filmico para adaptar obras como *L'Avare*, *Hamlet* o *Faust*, o para realizar, en una película ya de quince minutos, la primera adaptación cinematográfica de *Jeanne d'Arc*, en 1900. Otros tratamientos suyos más allá de la pura ilusión en viajes interestelares y apariciones diabólicas serán la representación de la explosión de la *Montaigne poelée de Martinica*, en 1902, e incluso el mismo caso Dreyfus, parece ser (pues el filme se encuentra parcialmente desaparecido) que utilizando el primer flash-back de la historia del cine. Finalmente, *Le sacré d'Edouard VII*, de 1902, fue una representación filmada de la supuesta coronación tras la muerte de la reina Victoria, lo que

representa una anticipación a la coronación real, incluso en su estreno en la Gran Bretaña: cuando se proyectó por primera vez en Londres, Eduardo VII no había sido coronado rey todavía. Sobre este film, Méliès escribió ante una mala crítica: “esto no pretendía ser la realidad. Era la filmación de un ensayo”, un ensayo, precisamente, previo a la realidad.

Cuando finalmente Méliès pasó de moda y pareció antiguo a los ojos de sus espectadores, otros autores salieron a la luz, con narraciones más realistas que las que había realizado Méliès en sus inicios, como Ferdinand Zecca, con su exitosa película *Histoire d'un crime* (1901). Sin embargo, la narrativa con la que contaban estos filmes ya no era la misma que la de los hermanos Lumière. Cambios de plano, decorados, superposiciones y narratividad hacían evidente algo que no lo era tanto en las primeras filmaciones de Champs-Élysées: la película era entonces una historia relatada por un autor, que ya ejercía de ilusionista, con un poder absoluto sobre lo que los espectadores debían ver. En este sentido, es significativo el hecho de que Méliès, mientras había ya ciertas obras cinematográficas que usaban movimientos de cámara, continuara fiel a la filmación estática: dada su procedencia del mundo del teatro y de la magia, Méliès provocaba que la cámara tomara el rol del espectador, alrededor del cual se desarrolla toda la acción –acción, además, realmente acelerada, por lo que al realizador se le ha diagnosticado un grave caso de *horror vacui*, a la manera de los autores barrocos, con el que pretendía combatir la muerte y la nada, incluso en vísperas de la primera Guerra Mundial, el ocaso de la creencia en el progreso y de la inocencia de la cultura occidental– sin que éste, el espectador, realice movimiento alguno. Hay, pues, una clara continuidad entre el trabajo del ilusionista y el del cinematógrafo, en Méliès, ya que los dos son, en esencia, forjadores de ficción.

Frente a estos bosquejos biográficos de Méliès, se evidencia que aunque fueran los hermanos Lumière quienes introdujeron los avances técnicos necesarios para la cinematografía, o quienes los adaptaron para su uso, es Méliès quien, en realidad, descubre el verdadero sentido del cine. En tanto que guionista, director, cámara, actor y montador, ya en el sentido moderno de estos términos, Méliès pone de manifiesto que el acto de mostrar en la pantalla de proyección lo que él, realizador, a título personal, quiere mostrar a los espectadores es siempre un ejercicio de ficción; y, en tanto que, dado su carácter esencialmente fotográfico –pretende “escribir la luz” tal como se da en su entorno “real”–, el cine es un medio que intenta desde sus inicios asemejarse lo más posible a la realidad, la ficción se torna una sesión de ilusión. De la misma manera, pues, que el mago Méliès, ilusionista, mostraba un truco como si éste fuera real, el realizador de cine Méliès muestra a un público ansioso una película como si ésta mostrara la realidad. En tanto que los dos campos se asemejan a la realidad y crean la ilusión, el “como” desaparece, pues quiere hacerse creer que eso mismo que se está

representando o proyectando es la realidad. De nuevo, por lo tanto, se encuentra aquí un paso del símil a la metáfora: se pierde la evidencia de la conexión explícita y solamente se supone una conexión entre lo presentado y lo re-presentado.

Sin embargo no debe perderse de vista que, de la misma manera que sucedía con lo que los vanguardistas tuvieron que mostrar a los realistas – que su propio arte, por encajarse también dentro del concepto globalizador, redefinía el Arte en conjunto: el actual pero también el anterior– el cine de Méliès muestra a posteriori que todo el cine es metafórico, incluso *La sortie des usines* (1985) de los Lumière, pues, en tanto que es siempre un punto de vista del realizador, subjetivo por lo tanto, el que elige, interpreta y muestra, siempre participa de la ficción y no de la realidad. Y la arqueología del cine termina por respaldar y fundamentar esta tesis, ante los recientes descubrimientos de versiones alternativas de *La sortie des usines*: éstas evidencian diferentes tomas de un mismo acontecimiento y alejan la intención de los hermanos Lumière de una pretensión documentalista.

El cine-ojo

En el cine denominado “de ficción”, hay algunas premisas que deben considerarse para su análisis. En primer lugar, que el mismo cine en tanto que imagen en movimiento ya es por naturaleza una ficción, pues está creando la ilusión del movimiento a partir de imágenes estáticas. En segundo lugar, que por este motivo el cine es siempre metafórico y que debe elaborarse un cuidadoso lenguaje cinematográfico mediante el cual aparezca como coherente el término metafórico –un intento por tornar coherente el término metaforizado sería inútil. Finalmente, y como consecuencia lógica de las dos primeras premisas, se evidencia que en toda película situada en un punto concreto del espacio y el tiempo hay forzosamente una pre-interpretación del mundo circundante y de todo su proceso histórico, que se hace evidente desde una temporalidad implícita y una explícita que se confunden en la proyección en el momento presente.

Sin embargo, estas afirmaciones se han inscrito en el marco de lo que se ha denominado “cine de ficción”, a saber, películas no con una pretensión de veracidad por parte de su realizador, sino entrando perfectamente en lo que podría llamarse “el juego del cine” (y del Arte, en general). Pero existe el peligro de tomar el polo contrario, a saber, las películas con pretensión de veracidad, como un campo en el que nada de lo citado sucede, pues, podría afirmarse, “no están plasmando nada más que la realidad”. Es necesario, por lo tanto, llevar a estudio seguidamente esta clase de

filmes, para responder a la pregunta de si se basan en los mismos principios o si, por el contrario, se inscriben en otra clase de discurso.

A modo de introducción, cabe comentar la idea reiteradamente expresada según la cual el origen del cine se dividiría en dos: lo que ha venido a llamarse “cine documental” partiría de las primeras filmaciones de los hermanos Lumière, mientras que el cine que se presenta a sí mismo como ficticio recibiría directamente la herencia de Méliès. Sin necesidad de entrar en más detalles, la idea que se sigue aquí es que, por lo mencionado en la discusión anterior, esta afirmación no es correcta: Méliès evidencia lo que en los Lumière estaba latente aunque no visible. Méliès muestra el mecanismo implícito del cine y de su montaje, a partir del cual nada es verdadero: las imágenes que se muestran crean una ilusión de movimiento, pero nunca se mueven. Al contrario, no son más que imágenes fijas. De la misma manera, el cine no puede ser de otra manera que la proyección de una visión. El ojo del espectador, por lo tanto, está ejerciendo una mirada sobre algo que ya ha estado previamente mirado, y, lo que todavía sitúa a la película más en el terreno de la ficción, sobre algo que ya ha estado previamente interpretado mediante el montaje. No se trata, pues, tan sólo de la visión de un ojo sobre otro ojo, previo, sino también de la mirada subjetiva sobre otra mirada subjetiva, previa. Ante este hecho, cualquier muestra fílmica con pretensión de veracidad deberá ser un intento a posteriori de crear realidad a partir de la ficción, de crear objetividad a partir de la subjetividad.

Históricamente, el intento más evidente (y nada iluso) de crear esta visión imparcial a partir de la mirada individual ha sido el mencionado movimiento *kinoks*, impulsado por Dziga Vertov. En el manifiesto “cine-ojo” (*kinoks*, en ruso) de 1923, Vertov escribe:

“Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, es decir, la máquina, yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. [...] Yo atravieso las muchedumbres a gran velocidad, yo precedo a los soldados en el asalto. [...] Liberado de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo. [...] El cine dramático es el opio del pueblo. Abajo los reyes y las reinas inmortales del velo. ¡Viva la grabación de las vanguardias en el interior de su vida de cada día y de su trabajo! Abajo los guiones-historias de la burguesía. ¡Viva la vida en sí misma! [...] El objetivo de los Kinoks es filmaros sin molestaros. ¡Viva el cine-ojo de la Revolución!”¹.

1 D. Vertov, “Manifeste ciné-oeil” (1923) (trad. francesa), en M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris (1993).

Algunos de los más importantes manifiestos y cambios de tendencias posteriores no son, en realidad, más que reformulaciones de este manifiesto de 1923: el *cinéma vérité*, la *Nouvelle Vague*, el mismo grupo Dziga Vertov de las décadas de los 60 y los 70, o incluso el reciente y fracasado (por lo menos desde el punto de vista epistemológico) Dogma 95. Todos ellos son, a su medida, reinterpretaciones del movimiento *kinoks*, aunque cada uno en un momento histórico determinado y respondiendo a unas demandas sociales determinadas (lo cual hace que no deba restárseles valor). Más o menos alejados de una postura marxista o maoísta, sin embargo, todos estos movimientos responden a su vez a una fuerte reacción antiamericana, reacción que, por otro lado, no es nada de extrañar que se manifieste a partir de la creación cinematográfica: por parte de los Estados Unidos especialmente, el cine ha sido y es un fuerte lenguaje para mostrarse a sí mismos y al resto del mundo su propia evolución histórico-social.

“¿Qué conciencia de la historia han experimentado los Estados Unidos? La cuestión es muy pertinente en este país, en donde el film ha jugado un rol esencial en la vida social y cultural, que durante larga época en que los inmigrantes de todos los horizontes no hablaban todavía bien el inglés, el cine mudo pudo ofrecer a todos espectáculos y representaciones accesibles a todos los públicos. [...] En los Estados Unidos, las primeras visiones de la historia, anteriores a la aparición del cine, llevan la marca de la ideología protestante. [...] Esto explica que los Estados Unidos serán muy pronto un paraíso que los yankees habrán construido con «el sudor de su frente». [...] La historia y el mito son ya asociados”²,

con lo que fácilmente se puede utilizar ese lenguaje cinematográfico, accesible a todo el mundo, para dejar constancia de esta mitología.

Kinoks, por lo tanto, se opone a un cine dramático y literario –una historia, decorados, actores– y privilegia el montaje-movimiento de lo “real”. Cabe preguntarse aquí, sin embargo, cuál es el significado de este término, “real”, a partir del cual se define el movimiento. Vertov, en sus primeros filmes fechados entre 1919 y 1922, exploró las posibilidades del montaje, ensamblando fragmentos de película sin tener en cuenta su continuidad formal, temporal ni lógica, buscando especialmente un efecto estético hacia los espectadores. El planteamiento, pues, no es lo que a primera vista podía parecer: el manifiesto del “cine-ojo” rechaza realmente todos los elementos del cine convencional, aunque no para quedarse con la “realidad” desnuda del mundo (realidad que, como se ha mencionado numerosas veces aquí, no podría captarse, por lo menos mediante los

² M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris (1993), pp. 227-228.

elementos que ofrece la cinematografía), sino la verdad cinematográfica. El objetivo era mostrar la desnudez del funcionamiento mismo de la cámara, del montaje, a partir de la utilización de un escenario ya predeterminado. En este sentido, por lo tanto, ante una creación cinematográfica –y no una recreación: aquí debe recordarse el análisis etimológico realizado más arriba–, la pretensión de Vertov es claramente ilusoria en lo que se refiere a la presentación de imágenes. Sin embargo, existe a la vez una pretensión realista en lo que al mismo aparato cinematográfico se refiere. Esta voluntad no consigue otra cosa que poner más de manifiesto el carácter ficticio de las imágenes y, en este sentido, consigue ofrecer una visión mucho más transparente del proceso cinematográfico. Cuando muestra este proceso en la misma película, Vertov consigue convencer al espectador de que lo que está visionando es una ficción, pero que tampoco puede ser de ninguna otra manera. El cine, ya en sus orígenes, está basado en esta ficción.

“El montaje crea sentido; el sentido del objeto fílmico no es el de la verdad sobre la actualidad o el de una grabación sin refinar. Esto determina la responsabilidad del realizador, y define un problema fundamental del acercamiento de Vertov al uso de la actualidad: para su montaje de la actualidad del trabajo, él requería un almacenaje de imágenes; necesitaba metraje de realidad; él fue, pues, un recolector de realidad, almacenando imágenes en su librería de celuloide de la verdad. Con ningún o poco interés en los guiones, el proceso de edición era central en su proyecto”³.

Aquí, seis años después de haber firmado el manifiesto, es cuando surge y debe citarse la película *Chelovek S Kinoapparatom* (El hombre de la cámara), realizada por Vertov en 1929. Este film experimental narra la proyección de una película que tiene lugar en un cine, desde que el proyeccionista prepara los rollos, el público ocupa sus butacas y los músicos se preparan, hasta su resolución, cuando los espectadores abandonan la sala. La película proyectada es el trabajo de un filmador que retrata diversos momentos de la vida de una ciudad a lo largo de una jornada completa. Vertov convierte la lente de la cámara en ojo humano que consigue captarlo todo a gran velocidad, como lo hace la visión, a partir de una muestra de fragmentos de situaciones que a simple vista carecen de lógica, de la misma forma que lo hacen nuestros ojos. Nuestros ojos captan, pero nuestra mente relaciona y enlaza.

La presencia del hombre de la cámara altera cualquier convención de ficción y crea la subjetividad y limitación de su mirada, incluso mediante planos en los que su presencia transforma la realidad, como el momento en que, en una oficina, una persona se tapa la cara porque no quiere ser

3 M. Daniel, “The Man with the Movie Camera. Speed of Vision, Speed of Truth?”, en <http://www.25hrs.org> (2006)

filmada. La relación entre ambos se efectúa no desde la ilusión cinematográfica a través de personajes o temas, como sucede habitualmente en el cine, sino desde la propia película: lo filmado, el hombre con la cámara, el montaje, la misma película; todos los elementos fílmicos quedan expuestos.

Le filmeur

Y de este hombre de la cámara a otro, más atrevido aunque jugando con la ventaja de ser más contemporáneo: *Le filmeur* (2005), es otra presentación de alguien que filma, confirmando “su posición de francotirador del cine francés. A partir de su diario íntimo filmado en video sobre más de diez años de su vida, nos invita a una meditación sobre la vejez, la debilidad, la muerte. Instantes de vida, destellos de imágenes, él compone un mosaico en donde el espectador es invitado a encontrar su lugar por sí mismo: *le filmeur, in fine*, es todo un *voyeur*”⁴.

Lo que hace de este film un ejercicio más audaz ante la propuesta de Vertov es su contenido, pues formalmente pueden encontrarse muchas similitudes: *le filmeur* relata la propia vida del realizador, se muestra ante el espejo, desnudo, observando al espectador y dejando que le observen, enfocando con su cámara un tumor que surgió hace unos meses en su nariz y que su extirpación de hace tan sólo unos días muestra una herida todavía infectada, relatando en primera persona los últimos recuerdos de su padre mientras su cámara muestra a pocos centímetros su ataúd, haciendo presente la soledad de su madre a los pocos días de fallecer su marido. Cavalier es, pues, el hombre de la cámara *in extremis*, hacia la muerte.

“Se comprende en cada plano del film la profundidad necesaria de captar lo vivo para alejar un poco la muerte, tan presente, que merodea. Ella está ahí, en esas frutas podridas, en esos animales que no han podido resistir al frío, en ese edificio que construyen delante del suyo, tapando así el sol. Constatación terrible y por lo tanto tan lúcida, la que anuncia Cavalier cuando filma a su madre dormida, «ella podría morir ahora, por eso la filmo». La vida cuelga de un hilo, y también de un film: en *Le filmeur*, nada es perfecto ni ideal, sino más bien anclado en una gravedad, la de la edad. Y, por lo tanto, lejos de ser una tumba, la película no deja de afirmar la vida”⁵.

El mismo Cavalier comentó personalmente una de las escenas expuestas aquí arriba: en un momento determinado del film, que no tiene necesariamente una secuenciación lógico-temporal, el

4 L. Reymond, “Le filmeur – Alain Cavalier”, como se encuentra en <http://www.fluctuat.net> (2006)

5 *Ibid.*

padre del protagonista-autor-narrador muere. Y la cámara no oculta. Al contrario, se acerca; muestra un primer plano del difunto, reflexiona sobre el hecho y lo muestra al mundo incitado por la curiosa anécdota que relata Cavalier ya fuera de su película: “desde niño me pregunté sobre lo que habría detrás de la pantalla de cine; desde niño me pregunté por los secretos más íntimos del arte cinematográfico”⁶. Esta obsesión de infancia es la que obliga al realizador a poner su propia vida detrás de la pantalla de cine, la que le obliga a tomar prestadas las vidas de los personajes que cohabitan con él durante diez años. Es, pues, su propia realidad la que se esconde detrás de esa pantalla. Su propia vida, aunque matizada: “Los objetos que había encima de la cómoda cuando filmé los planos *post-mortem* de mi padre”, declara, “los situé yo mismo, seleccionados cuidadosamente”. Esta expresión es claramente significativa para el propósito que se quiere llevar a cabo aquí: aunque sea su propia intimidad la que pone delante de la cámara, previamente se encarga de maquillarla, de enmascararla. La estetización de la realidad se torna, pues, imprescindible para poder crear con ella una película, una obra de ficción por naturaleza. Los personajes, como se ha mencionado ya, sólo tienen realidad en el interior de una ficción, aunque ésta sea expuesta bajo el rótulo de “cine documental”.

Además, un diario íntimo filmado durante diez años (y aproximadamente un par de horas al día, como afirma Cavalier) proporcionan aproximadamente siete mil trescientas horas de material grabado, lo cual permitiría el estreno de más de tres mil largometrajes. Evidentemente, como en Vertov, el trabajo de edición es imprescindible, trabajo de edición que es evidentemente trabajo de selección: tan sólo un 0,02% del material filmado total se incluirá finalmente en la muestra pública. Trabajo de selección, por lo tanto, e íntimamente unido a la adecuación de los planos dentro de un discurso. Aunque la película está fundamentada casi en su totalidad en una estructura de plano-secuencia, estos no son lo suficientemente largos como para proporcionar unidades de sentido. Más bien al contrario, diferentes planos que se suceden y sin una conexión aparentemente lógica en gran parte del metraje, otra vez como en Vertov, estos funcionan para ofrecer un collage en movimiento al espectador, quien tan sólo puede hacerse una imagen fragmentaria de lo que en realidad está sucediendo. Pero, aunque no fuera así y estos funcionaran realmente como planos-secuencia con núcleos discursivos independientes, habría todavía detrás la necesidad de establecer un orden subjetivo en este caos de imágenes que día a día se han ido registrando.

6 Notas de una entrevista personal con Alain Cavalier (no publicada).

Por lo tanto, sólo cabe remitir a la sentencia con la que Orson Welles define toda su película *F for Fake* (1974), otra obra que descubre los artificios del género cinematográfico y en especial del documental: “todo hombre sabe que es dueño del arte y de la verdad”, pues en tanto que éste realiza una creación artística está forzosamente creando una micro-verdad en forma de metáfora que participa en lo que comúnmente llamamos “ficción”.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid (1992)
- Aristóteles, *Retórica*, Alianza, Madrid (1995)
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Éditions de Seuil, Paris (1957)
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp (1963)
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris (1966)
- Berriatúa, Luciano, et al., *El camino del cine europeo*, Artyco, Pamplona (2004)
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp (1998)
- Daniel, Marko, “The man with the movie camera. Speed of vision, speed of truth?”, como se encuentra en <http://www.25hrs.org/vertov.htm>
- Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box*, University of California Press (1998)
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris (1985)
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris (1972)
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Gallimard, Paris (1951)
- Ethis, Emmanuel, *Les spectateurs du temps*, L'Harmattan, Paris (2006)
- Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris (1993)
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, The MIT Press (1996)
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris (1990)
- Guillemette, Lucie; Hébert, Louis (eds.), *Signes des Temps*, Presses Univ. Laval, St-Nicolas (2005)
- Heidegger, Martin, *Tiempo y Ser*, Tecnos, Madrid (1999)
- Jung, Carl Gustav, *Gesammelte Werke*, Walter-Verlag (1995)
- Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid (2002)
- Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid (1968)
- Liotard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée (2005)
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Paris (2000)
- Reymond, Laurence, “Le filmeur – Alain Cavalier”, como se encuentra en http://www.fluctuat.net/imprimer.php3?id_article=2649

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris (1975)

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot (1995)

Filmografia

La sortie des usines (Hermanos Lumière, 1885)

Une partie de cartes (Georges Méliès, 1896)

Jeanne d'Arc (Georges Méliès, 1900)

L'homme-orchestre (Georges Méliès, 1900)

Histoire d'un crime (Ferdinand Zecca, 1901)

Voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902)

Montagne poelée de Martinica (Georges Méliès, 1902)

Le sacré d'Edouard VII (Georges Méliès, 1902)

Le mélomane (Georges Méliès, 1902)

Kino-Glaz-zizn vrasploh (Dziga Vertov, 1924)

Chelovek Kinoapparatom (Dziga Vertov, 1929)

F for Fake (Orson Welles, 1974)

Le filmeur (Alain Cavalier, 2005)