

# Los subtítulos como voz interna

Escrito por: Pablo Gómez Martínez



## RESUMEN

El presente trabajo expone un comentario historiográfico respecto a algunas clasificaciones teóricas hechas acerca de los intertítulos, la voz en el cine y los subtítulos. Asimismo, propone el uso del subtítulo como herramienta para manifestar la interioridad del personaje, sus pensamientos. Este análisis corresponde al Estado de la Cuestión de la tesis: “Madre e hija y Zidane: un retrato del siglo XXI. La conciencia del personaje a través de la voz y el texto en el guión *Te traduzco mi amor*.” En esta tesis se estudia la interioridad del personaje en dos películas de distinta naturaleza, una de ficción y la otra documental.

Palabras clave: subtítulos, interioridad, voz over.

## ABSTRACT

This paper presents a historiographical review on some theoretical classifications made about intertitles, voice in movies and subtitles. Also proposes the use of the subtitle as a tool to communicate the character's inner life, his thoughts. This investigation is the Stage of the Question of the thesis called: “Mother and Child and Zidane: A XXI Century Portrait. Awareness of the character through the voice and text in the script *Te traduzco mi amor*”. In this thesis, the introspection of the character is analyzed in two films of different nature, one fictional and the other documentary.

Keywords: subtitles, introspection, voice over.

## Introducción

En la pantalla hay un personaje. Camina o está sentado, da igual, no habla. Sin embargo, el personaje cavila, piensa, reflexiona. ¿Cómo escuchar sus pensamientos? La voz over (llamada de forma incorrecta como voz en off) permite que el espectador escuche su mente. ¿Pero no es un poco una contradicción oír aquello que no se escucha?

El silencio verbal puede encontrar en los subtítulos un vehículo de expresión. La obra de Jean-Luc Godard es un ejemplo del uso inhabitual del texto en la imagen. Ya sea como comentario sobre las acciones de los personajes, como narración externa o como simple título para presentar un episodio nuevo en el film, Godard ha experimentado en varios de sus filmes esto. El uso de los subtítulos como medio para representar la conciencia de los personajes será abordado en el presente trabajo.

El elemento más común en el cine clásico que cumple las mismas funciones es la voz superpuesta o voz over, muchas veces hecha por un narrador heterodiegético o externo a la historia o también por el narrador personaje; la voz over es un conocido recurso para expresar la intimidad. Debido a esto, legitimar el destino de los subtítulos como elemento narrativo en un guión clásico es necesario a partir del análisis de otras obras que justifiquen esta función.

Aunque la investigación no se enfoca en todas las aplicaciones del texto en la pantalla, los resultados de este análisis pueden contribuir a todo aquel investigador o guionista interesado en implementar los subtítulos como mecanismo narrativo que manifieste la conciencia del personaje o la profundidad de la información de la historia.

¿Cómo funciona la voz over y los subtítulos en las películas y cómo contribuyen para conocer la intimidad de un personaje? En el cine clásico, la llegada del sonido permitió escuchar la voz de los protagonistas y narradores, evitando el uso de los intertítulos. Mientras tanto, lo que antes aparecía en estos para informar la progresión narrativa, algunos directores optaron por sustituir con una voz over, la cual comenta o explica las imágenes diegéticas sin mostrar en pantalla el acto de habla. Sin

embargo, el guionista puede optar por la forma de narrar que mejor se adapte a su intención dramática.

Al hacer una reflexión de lo anterior, será posible entrever la posibilidad de usar el texto con funciones narrativas similares a la voz over dentro de un film o utilizarlo como otra instancia narrativa o lingüística de acuerdo a las necesidades del guionista y su historia.

El silencio comunica. La máxima *Ut te videam, inquit, aliquid et loquere*[1] o “Habla para que te conozca” atribuida a Sócrates por el escritor romano Apuleyo, nos muestra en primer lugar la condición social del hombre y en segundo, el lenguaje como instrumento del conocimiento de uno mismo y del otro. El cine permite escuchar o leer las ideas que un personaje cavila, piensa, reflexiona. Facilita mostrar cómo esas ideas logran ser congruentes con las acciones del personaje aunque muchas veces, también opuestas.

En la opinión del teórico de guión Robert McKee, la única narración en voz en off positiva que existe es “como un contrapunto”. [2] Sin embargo, para este autor, no hay que abusar de ella, porque es mejor mostrar que contar. En la música, el contrapunto es concordancia armoniosa de dos voces o melodías contrapuestas, por lo que el silencio se convierte en el catalizador de la voz interna con las acciones externas. Para otro teórico del guión, Lajos Egri, la contradicción es parte esencial del hombre, y aunque no comenta nada acerca de la voz over, la dialéctica es necesaria para entender y escribir bien a un personaje. [3]

Los subtítulos han ejercido un papel interesante en la significación de varias películas contemporáneas. Además de su análisis dentro de los estudios de traducción, es posible utilizarlos como un recurso narrativo para la construcción del perfil del personaje. Hasta ahora, se identifica el uso de la voz over como el elemento más socorrido para la representación del interior de un protagonista.

Será importante preguntarse cómo funcionan la voz en over y los subtítulos en las películas y cómo contribuyen para conocer la intimidad de un personaje. En el cine clásico, la llegada del sonido permitió escuchar la voz de los protagonistas y narradores, evitando el uso de los intertítulos. Mientras tanto, lo que antes aparecía en estos para informar la progresión narrativa, algunos directores optaron por sustituir con una voz over, la cual comenta o explica las imágenes diegéticas sin mostrar en pantalla el acto de habla. Sin embargo, el guionista puede optar por la forma de narrar que mejor se adapte a su intención dramática.

Recorrido histórico

El uso de los intertítulos se remonta a los orígenes del cine como un recurso narrativo para una mejor comprensión del relato cinematográfico. André Gaudreault y François Jost, desde una perspectiva semiótica, reflexionan sobre el desarrollo de este recurso narrativo en el libro *El relato cinematográfico* (1995).[4] Es necesario preguntarse de qué forma los recursos antes utilizados por el cine mudo fueron acoplados por el cine contemporáneo y si estos tienen alguna relación con la voz over.

El efecto emocional que produce escuchar los pensamientos de los personajes introduce al espectador en la intimidad del personaje para identificarse con él. La forma como creadora de emociones es una idea revisada en la metodología cinematográfica por David Bordwell y Kristin Thompson en su libro *Arte cinematográfico* (2003), para esos autores, la forma genera nuevas respuestas en vez de insistir en las ya conocidas, debido a que la manera de presentar el tema puede atraer al espectador como no lo haría en la vida real.

De acuerdo a los analistas: “Todas las emociones presentes en un filme se perciben sistemáticamente relacionadas entre sí a través de la forma”. [5] Así como las reacciones emocionales tienen una correspondencia con la forma, según Bordwell y Thompson. Las expectativas incitan las emociones y el escritor juega con esta idea dentro del contexto de la historia.

Ahora bien, el origen de la voz over y del uso de los subtítulos en el cine puede dar algún indicio sobre la correlación existente entre la intimidad del personaje con su propia voz. En *El relato cinematográfico*[6], André Gaudreault y François Jost tienen un capítulo completo donde cavilan sobre la palabra y la imagen, dentro del contexto del cine mudo y sonoro. De la misma forma Michel Chion en *La voz en el cine*[7] y Sarah Kozloff en su libro *Invisible storytellers: voice-over narration in american fiction film*[8] clarifican la noción del narrador escrito y el uso de la voz off y over. Aunque la narratología en este caso ayudará a examinar estos temas, el formalismo de Bordwell y Thompson será la principal fuente crítica para conducir el presente trabajo.

Dentro de la historiografía del cine existen comentarios respecto a la aparición del uso del texto escrito con funciones narrativas, en primer lugar, como intertítulo. En la *Historia del cine mundial*, [9] Georges Sadoul menciona que entre 1906 y 1907 muchos creían que el cine estaba próximo a desaparecer. Había, como dice Sadoul, una crisis en el tema: las historias cansaban al público porque carecían de imaginación. Fue por esta época cuando el *Film d'Art* (sociedad fundada por los hermanos Lafitte) comenzó a transformar en Francia al cine de espectáculo de vaudeville, a un arte similar al teatro o la literatura. Por esta razón cuenta el analista francés:

En tiempos de Lumière, el film-minuto había sido la regla general. *Le voyage dans la Lune* hizo aceptar el film de una bobina, para la cual, más tarde, los nickelodeons fijaron en trescientos metros, norma adoptada con menor rigor por Europa. En adelante los films cuentan, pues, historias en imágenes que duran un cuarto de hora y más. Para hacer más claros sus relatos se intercalan carteles, los subtítulos. En otro tiempo un charlatán comentaba la proyección, pero hacia 1908 esta práctica tendía a desaparecer.[10]

Las historias cada vez más complejas en su trama y más largas en su duración eran hechas a partir de adaptaciones literarias. La literatura ha sido una fuente de inspiración desde los primeros tiempos en la historia del cine. Las adaptaciones literarias contribuyeron a desarrollar la idea de pluripuntualidad, que los narratólogos André Gaudreault y François Jost definen así:

A partir del momento en que los cineastas pasaron a la pluripuntualidad, los presupuestos de la actividad espectral dejaron de ser los mismos. La continuidad narrativa de la mostración en un solo plano, obtenida con relativa facilidad (*L'Arroseur arrosé* es un buen ejemplo de ello) se vio pronto amenazada por la llegada de la multiplicidad de planos. Cada cambio de plano, cada <<hiato de la cámara>>, amenazaba efectivamente con romper el hilo del relato, con provocar una rasgadura en su tejido y, al hacerlo, con ceder al espectador una participación demasiado grande en la interpretación: la incomprensión.[11]

De este modo, las imágenes muestran cosas, las afirman, pero no era fácil asociar la opinión del que ha producido tales imágenes. En los inicios del cine la incomprensión se identificaba con la utilización de elipsis, el flashback, el montaje paralelo, etcétera. Aspectos típicos en las novelas o cuentos literarios. Los realizadores comenzaban a comprender que el espectador colaboraba en la construcción del significado del cine y que finalmente era él quien deducía e interpretaba el filme en su totalidad: primero con la ayuda de un presentador (la persona que comentaba las películas al momento de la proyección) o narrador-suplente —en términos de Gaudreault— y después, con el uso de los intertítulos.

La función del intertítulo consistía en influir la percepción del espectador acerca de lo que tenía que pensar sobre los acontecimientos relatados. Así que los realizadores de la primera década del siglo XX aprendieron a usarlo para que la historia no fuera incomprendida. A diferencia de otros estudiosos del cine, Kamilla Elliott considera que el cine no se contamina por el empleo de texto en la imagen.

En una investigación realizada en archivos filmicos[12], Elliott localiza la primera película registrada hasta ahora en utilizar intertítulos: *Scrooge, Or Marley's Ghost*, una adaptación que data de 1901 dirigida por el inglés Walter R. Booth, basada en un cuento navideño de Charles Dickens.[13] La claridad fue —señala Elliott— el pilar de los intertítulos dentro del film. Su función apeló también al

montaje, ya que debía existir un corte para que aparecieran los intertítulos entre las escenas y eso modificó de alguna forma las tempranas prácticas de la edición cinematográfica.

Sarah Kozloff ha investigado profundamente el fenómeno de la voz en over, así lo demuestran los dos libros que tiene publicados hasta la fecha. El primero mencionado antes y el segundo titulado *Overhearing film dialogue*[14] (ninguno traducido al español). Una de las observaciones que esta autora que trabaja para la Universidad de California es que, tanto el antiguo presentador de películas en la sala de proyección como los intertítulos filmicos, tienen un parentesco directo con la voz over. Sin embargo, para Kozloff hay un elemento con una relación más fuerte: la radio. La autora apunta que:

In general, radio provided filmmakers with examples of all flavors of oral narration –folksy, authoritative, poetic, and bland– and of complicated narrative structures. It also showed film how to bring a novel’s narrative voice to life, rather than simply mining the text for plot and characters. Moreover, given the fact that lecturers, intertitles, and documentary commentators practically always narrated in third person, other than novels themselves, radio was the cinema’s major role-model for first-person narration.[15]

Desde la función narrativa que ejercía el presentador en vivo, transformándose luego en intertítulos o rótulos (gracias a su sofisticación suplantaron a la figura del presentador), hasta llegar a la radio, que no sólo le facilitó el uso de la voz (ya existente en el cine sonoro) sino que además, ésta le transfirió al cine características narrativas propias de la radio, de acuerdo a Kozloff, como la narración en primera persona.

La autora señala también que los intertítulos en su proceso estructural, con el tiempo no sólo se empleaban para esclarecer la trama de la historia y mostrar información expositiva de la misma, sino también para transmitir al espectador juicios sobre los personajes, hacer digresiones personales y para establecer paralelismos entre la acción en pantalla con eventos cotidianos. Kozloff pone el ejemplo de D. W. Griffith y su película *Intolerancia* (*Intolerance*) (1916) en la cual al director le interesa abrir un canal de comunicación directa entre él y su audiencia. Sin embargo, en los últimos años del cine silente surgió la idea de evitar lo más posible los intertítulos, como es el caso de F. W. Murnau con *La última carcajada* (*Der letzte mann*) (1924).

Es importante mencionar que este tipo de posturas estilísticas confieren al “lenguaje cinematográfico” un aura de purismo y hermetismo respecto a evitar narradores suplementarios provenientes de la literatura para dejar que la imagen “hablara por sí sola” dentro del cine. El rechazo contra los intertítulos en los últimos años del cine silente por algunos realizadores y teóricos se convirtió luego en prejuicios de algunos hacia el cine sonoro también. El mismo Michel Chion, estudioso de la voz, dice que: “Cuando el cine alcanzó la palabra, lo problemático no fue el texto (el cine mudo ya lo había

integrado mediante el procedimiento increíblemente espurio, todo hay que decirlo, de los intertítulos) sino la voz, en cuanto presencia, expresión o mutismo.”[16]

Para Chion, quien rechaza la palabra en el cine, los directores como Eisenstein, Stroheim o Chaplin no estaban en contra de la palabra, sino en contra de la voz como doble de la imagen, como repetición. Para él, en vez de aportar un significado, la voz lo disolvía en la redundancia, ya que decía aquello que ya estaba presente en la pantalla. Los diálogos y el discurso existían desde el cine mudo (pero no se escuchaban) y fueron las voces de los actores las que generaban aversión.

En su libro *La voz en el cine*, Chion desarrolla el concepto de sonido acústico, definido como el sonido que se escucha sin poder verse la fuente del mismo. Fue este sonido, de acuerdo al autor francés, el que permitió que la voz pudiera desarrollarse y expandir las posibilidades cinematográficas. La definición de sonido acústico compagina con los rasgos de la voz *over* y de la voz *en off*. Ambas se escuchan dentro de la pantalla pero sin que se vea el origen del sonido. Pero para este autor, los intertítulos son incompatibles con el cine. Viéndola bien, la postura de Chion es herencia de una noción excluyente de la palabra en la imagen, a pesar de como ya se vio, la voz guarda una relación con la palabra escrita.

Kamilla Elliott en su estudio sobre la naturaleza cinematográfica de la literatura de Charles Dickens y de las palabras como entes anticinematográficas titulado *Cinematic Dickens and uncinematic words*, [17] argumenta contra ambas posturas expresando que la palabra puede ser cinematográfica. Para Elliot, las palabras en las imágenes son montaje y como tales, son perfectamente válidas como lenguaje cinematográfico. La tesis de Elliott es la siguiente:

The move to denigrate words as uncinematic and, as far as possible, to rid cinema of them has been important to establishing the myth of film's virgin birth from novel. By and large, film aestheticians and historians have tended to see language of any kind in film as hampering and competing with film's language of montage, an indication of filmic immaturity of filmmaker ineptitude, a reluctant concession to narrative necessity, a contamination of the pure art of film by literature. I want to question the claims that words are uncinematic.[18]

Esa negación de un pasado oscuro y literario, no es como podría pensarse, común en la práctica. La autora en su investigación analiza que la práctica de intertítulo o subtítulo fue aumentando con el transcurso del tiempo a partir de la mitad de la época muda (1900-1908). Así, la visión de esta autora es propositiva respecto a la palabra en la imagen. A diferencia de la voz, los intertítulos nacieron para representar lo que la imagen no podía comunicar o expresar. Por supuesto que ambos elementos (tanto intertítulos como voz) fueron optimizando sus funciones dentro del relato. Tanto así que ambos son utilizados hasta la fecha en diferentes medidas vigentes.

El cine tiene la capacidad de generar distintos tipos de recursos para comunicar la subjetividad. Para la conferencista Carmen Becerra de la Universidad de Vigo, en su ponencia La subjetividad del personaje en literatura y cine, el campo y contracampo no son capaces de reflejar con integridad la conciencia de un personaje como cognición (verbal) y no como percepción (no verbal). Por el contrario, para la española, el flujo de conciencia libre o monólogo interior en la literatura, ha sido el mecanismo más apropiado para imitar la conciencia de un personaje. No obstante ella señala que:

Algunas de las películas de Michelangelo Antonioni o de Jean-Luc Godard servirían perfectamente para ilustrar la capacidad del cine narrativo para representar estados mentales, pensamientos e incluso el inconsciente. En el caso de Antonioni, su particular sintaxis, sofisticación del encuadre y utilización de un paisaje natural y urbano en, por ejemplo, *L'avventure* (1960), tienen como principal función la exploración de la subjetividad de los personajes. Antonioni considera que en el cine el contenido del pensamiento del personaje ha de ser inferido a través del exterior, y no recurriendo al uso de técnicas verbales (voz off/over). Las imágenes filmicas narran la historia, de modo que la composición, el encuadre, el ángulo y el movimiento de la cámara, la sintaxis y la duración del plano se usan para transmitir estados de pura interioridad.[19]

Sin embargo, para esta crítica, a pesar de las innovaciones de estos directores, la exteriorización del pensamiento de los personajes y no sus puras acciones externas, permite conocer mejor los estados interiores. Esto se realiza por medio de la banda sonora, en especial por la voz over, porque el mundo de la interioridad es invisible. Mediante esto, una película con necesidades intimistas puede aprovechar tales posibilidades. Por supuesto que cada realizador y/o guionista tiene la opción de elegir entre los recursos y mecanismos dramáticos que mejor se acomoden a su historia, pero hay que rescatar y eliminar los prejuicios contra la voz over y el texto escrito en el cine.

Los narratólogos Gaudreault y Jost en el capítulo titulado "La palabra y la imagen"[20] enlistan las funciones del intertítulo hasta hoy consideradas en el cine, por lo cual, se presenta a continuación el modelo propuesto por ellos. En primer lugar, para estos escritores francófonos las funciones de los intertítulos en el cine tiene dos efectos: uno lingüístico y otro narrativo. Los efectos lingüísticos son las referencias que la imagen muda no puede transportar y sus funciones son:

a) Orientar al espectador en medio de los distintos significados viables de una acción representada visualmente. En ello radica su función de anclaje.

b) Proporcionar un sentido ideológico, puede admitir un juicio sobre lo que la imagen no puede exhibir de un modo asertivo; así pues, da pautas al espectador para que éste interprete lo que está viendo de una forma u otra.



c) Denominar lo que la imagen no puede manifestar: los lugares, el tiempo, los personajes.

d) Aumentar a la narración la posibilidad de un discurso directo por medio de la transmisión de las réplicas del personaje.

Los siguientes son los efectos narrativos, los cuales se refieren a la palabra como asistente en la construcción de la historia y que contribuirán más a favor de nuestra causa. André Gaudreault y François Jost los dividen en las siguientes funciones narrativas:

1. Las informaciones verbales auxilian a edificar el mundo diegético: ubicando las imágenes que se ven en el tiempo y el espacio, construyendo los caracteres de los personajes, nombrándolos, ofrecen el cuadro de interpretación dentro del cual la historia que se desarrolla ante los ojos se hace verosímil. El ejemplo que señalan en El relato cinematográfico de esta primera función narrativa es el primer rótulo de la película hablada *Un día de campo* (*Une partie de campagne*, Jean Renoir, 1936):

Monsieur Dufour, ferretero de París, rodeado de su suegra, su mujer, su hija y su empleado Anatole, que también es su yerno y futuro sucesor, ha decidido, tras haberle pedido prestado el coche a su vecino, el lechero, en este domingo de verano de 1860, ir a encontrarse cara a cara con la naturaleza». Como bien ha afirmado Chateau (1983:150), este texto: «define la diégesis en sí misma, en tanto que mundo específico, en tanto que productor de la historia que produce por sí misma: más allá del cuadro anecdótico global, bajo las especificaciones de un esquema de situación estereotipada determinada [...], hallamos una buena síntesis informativa sobre la familia Dufour que dibuja con mucha precisión su perfil social («ferretero de París», junto con su familia, incluido su futuro yerno y sucesor, pide prestado un carro).[21]

2. Los intertítulos sintetizan las acciones que no se ven y presentan ciertos planos como resúmenes de una duración más larga. Permiten apresurar la temporalidad representada por el relato visual.

3. Alteran el orden temporal de la banda visual anticipándola sobre la continuación del filme. Este fenómeno, que se ha visto a escala de la totalidad de una película como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*), existía también en el plano secuencial, lo que tenía un inconveniente: el de “matar” el suspenso por hace presentir la secuencia de acontecimientos que el espectador debería ir descubriendo.

4. Irrumpen la progresión del relato visual: es obvia cuando “traducen” las respuestas, dado que entonces el relato verbal no es sino el esclarecimiento de lo que el mudo no puede decir.

Hasta ahora se ha referido de los intertítulos como: la placa con texto insertada entre dos planos filmicos, por lo que la diégesis y el texto no tienen coincidencia visual. El subtítulo por su parte, ha tenido una función más limitada que la del intertítulo. Se entiende por subtítulo al texto que aparece en el borde inferior de una imagen, con frecuencia sobreimpuesto a ella, aportando información adicional sobre la misma imagen o traduciendo una narración o diálogo en un idioma extranjero.

Tomando los efectos lingüísticos que proponen Gaudreault y Jost, el subtítulo cumple con las características C y D: nombra los lugares, el tiempo, los personajes y aumenta a la narración la posibilidad de un discurso directo por medio de la transmisión de las réplicas del personaje. No obstante, es necesario precisar que el subtítulo puede ser intralingüístico (dentro del mismo idioma) o interlingüístico (entre dos idiomas diferentes), además de las funciones técnicas que pueda ofrecer, como las propuestas por el escritor catalán Eduard Bartoll en su ensayo *Parameters for the classification of subtitles*. [22]

Pongamos un ejemplo para demostrar la función del subtítulo. Cuando una persona cuya lengua nativa es el español ve y escucha una película en idioma húngaro, posiblemente podrá decodificar el significado visual de la imagen, pero si ésta se halla repleta de diálogos y aún más, sin subtítulos, es posible que aún el significado de las imágenes se diluya y el espectador pierda la atención.

Hay hasta ahora dos recursos que facilitan la comprensión de una película en idioma extranjero: el doblaje y el subtítulo. Doblar una película es el proceso de posproducción de grabar y sustituir voces en una banda sonora cinematográfica o televisiva luego de su producción y estreno original. Más allá de la calidad que el doblaje pueda tener en el país que dobla la película, la función principal de éste es persuadir al espectador de que contemple una película en su propio idioma.

Los subtítulos por otro lado, hacen evidente la labor lingüística de la traducción de una lengua a otra. Entonces, los subtítulos recuerdan cada vez que aparecen (en primer lugar, si el espectador desea que se muestren, por ejemplo en un reproductor de DVD) la ignorancia de un tipo de sistema de comunicación diferente al propio y la evidente traducción de ese sistema.

Esa relación de sistemas podría conllevar la incorporación de una revisión semiótica de los subtítulos, por su carácter intertextual. El cine, como centro o sistema de relaciones semióticas, congrega en sí una variedad de textos con referencias e influencias heterogéneas que al verse reunidas en una serie de redes de significado, configura y propone la reconsideración del texto.

El texto es hoy una categoría fundamental para el análisis de cualquier fenómeno artístico. Prácticamente toda la cultura contemporánea funciona a través de textos de acuerdo a los semióticos. Es una unidad sistemática perteneciente a un sistema de signos de la índole que sea (lingüística, pictórica, arquitectónica, escultórica, musical, cinematográfica, teatral, danzante, performática, etc.) dotada de estructuras y funciones comunicativas eficientes.

Por su parte, el intertexto es un elemento del sistema textual. El intertexto es una relación —con otro u otros textos— que se pone de manifiesto en el interior de un texto determinado. El intertexto, en tanto relación, acerca un texto a otros. Al respecto, conviene observar lo que señala Ángel Marchese:

El término [intertexto] proviene de la teoría de Bajtín, que plantea la novela —especialmente la de Dostoievsky— como una “Heteroglosia”, cruce de varios lenguajes, lo pone en circulación Julia Kristeva, que escribe: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción intersubjetividad se coloca la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”. Es decir, que el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores [...] Barthes, al desarrollar estas ideas, separa el concepto de intertexto de la antigua noción de fuentes o influencias: “Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles, los textos de la cultura anterior y de los de la cultura que lo rodean, todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidas, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes e influencias: el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas.[23]

El intertexto en esencia posee una percepción receptora de la existencia —parcial o total— de un texto dentro de otro. De la misma forma, existen relaciones de paratextualidad y de hipertextualidad entre los textos. Paratexto significa el texto que está en la periferia del significado. Al paratexto lo constituyen elementos que no forman parte del cuerpo semántico del texto que se analiza, pero que no son independientes de él, sino que se destinan a presentar, aclarar o comentar su significado para un receptor potencial. Son de varios tipos según complejidad y fines: título, subtítulo, intertítulo, prefacio o prólogo, posfacio, notas, etc.

La mayoría de los analistas del tema ven al subtítulo como un elemento que transcribe el discurso oral, muchas veces compartiendo algunas otras funciones del intertítulo, pero superpuesto en el plano. No obstante, cuando el subtítulo o paratexto en general se ubica en el centro del significado (narrativo), entonces se convierte en un elemento más de la narración principal, en un recurso del relato.

Otro analista, Francesco Casetti en el apartado de los indicios gráficos y sus códigos del libro *Cómo analizar un film*,<sup>[24]</sup> considera al texto no diegético como un signo capaz de producir muchos significados. El análisis de Casetti permite referir el texto no diegético como un agente narrativo, algo que el intertítulo comparte. Sin embargo, dicho estudio aborda el texto desde una perspectiva semiótica, la cual no encaja por completo con el enfoque del presente estudio. En este punto cabe señalar que el texto en sí puede ofrecer varios puntos de acercamiento, pero por razones metódicas en este trabajo lo abordamos desde el formalismo.

¿Qué pasaría si al subtítulo se le atribuyera la voz (en la misma lengua) de un personaje o incluso la de un narrador que no es personaje, de un narrador heterodiegético? ¿O si el subtítulo representara los pensamientos que tiene un personaje, como lo hace la voz acusmática o voz over? Un buen ejemplo para mostrar esto es la película *Zidane: un retrato del siglo XXI*.

El relato audiovisual *Zidane: un retrato del siglo XXI* (*Zidane, un portrait du 21e siècle*) [en adelante *Zidane*] dura el mismo tiempo que un partido de fútbol, se filma en un estadio lleno de aficionados al deporte con diecisiete cámaras de alta definición, su protagonista es un jugador, pero la película no es un documental sobre el balompié. Durante el partido, escuchamos respirar y emitir apenas unas cuantas interjecciones al deportista francés, en el partido contra el equipo Villareal en el estadio Santiago Bernabéu, el 23 de abril de 2005.

El personaje pisa el pasto, trota, camina, escupe, suda, pero esas acciones básicas en el cuerpo humano se contraponen con la lectura que se hace de su pensamiento por medio de los subtítulos. En ocasiones se puede observar el techo del estadio, las bocinas o muy breves clips de la transmisión televisiva simultánea y los diferentes tipos de espectadores en las gradas. La apuesta de los directores del film fue desproveer a la imagen en pantalla de los artificios que glorifican a los ídolos del deporte para exponer a uno de sus ídolos en una situación vulnerable.

En esta película, el empleo de los subtítulos le confiere una voz interior al personaje del futbolista francés Zinedine Zidane, similar al flujo de conciencia o al monólogo interior literario. Esto crea una confrontación directa entre lo público y lo íntimo, lo cual es imposible de percibir en un partido de fútbol común o en cualquier otra situación pública convencional.

De acuerdo a Philippe Parreno, uno de los directores del film, el futbolista Zidane siempre se ha sentido incómodo a lo largo de su carrera con la idea de ser un portavoz. Eso explica el uso de los subtítulos en lugar de la voz over. Se ha negado a ser un representante. Los subtítulos son el factor intermediario de su intimidad, pero al leerlos no se escucha la voz del futbolista, sino que cada espectador le da su propia voz a las palabras.

Debido a que en la historia del cine, los intertítulos fueron suplantados por la voz, el uso del subtítulo como agente narrativo supondría una resignificación del texto dentro del cine sonoro, ya que podría funcionar como contrapunto narrativo, como pleonismo (figura retórica) o incluso como creador de ambigüedad narrativa y visual. Habrá que puntualizar ya las definiciones que se entenderán por voz en off, in, voz over y voz acusmática. La voz es un rasgo físico del cuerpo humano, es más sencillo identificar un personaje o un narrador por su voz. Si en cambio, el narrador es el subtítulo o sonido diegético interno (Bordwell), se puede asociar con un narrador literario y crear las respuestas de rechazo antes mencionadas por Kamilla Elliott.

La voz over se refiere al diálogo grabado, por lo general la narración, que proviene de una voz invisible, fuera de la pantalla, el personaje o el narrador que puede ser escuchado por el público pero no por otros personajes en la historia, la narración es un tipo de voz en off; a menudo transmite los pensamientos del personaje, ya sea como una "voz "de oídas, en la cabeza, o como otra información de tipo narrativo y el comentario para explicar la acción o el argumento. Mientras que el término voz en off se refiere a la voz del personaje fuera de encuadre y que otros escuchan dentro de la película, en un espacio contiguo, a diferencia de la voz in es la voz de personaje encuadrado. Gaudreault y Jost hacen una clasificación de los usos y combinaciones posibles que puede tener la voz over:

- 1) La voz over pertenece al narrador y la voz in a los distintos personajes.
- 2) La narración se da en voz over y los diálogos son intercalados.
- 3) La narración en voz over y la mutilación del diálogo.
- 4) Dos voces para un solo cuerpo.
- 5) Una voz para dos cuerpos.

Estas mismas variaciones podrían combinarse junto con las incursiones del texto como objeto acusmático, de acuerdo a Chion. Gaudreault y Jost mencionan a algunos cineastas que, al contrario de algunos directores, no vieron como inconveniente el uso de los intertítulos con fines narrativos. Ponen como ejemplo a Luis Buñuel y Salvador Dalí con *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*) (1929), y a Jean-Luc Godard con *Una dama es una dama* (*Une femme est une femme*) (1961).

## El caso Zidane

Entre más perspectivas tiene el espectador por medio de los personajes, más información alcanza sobre la historia general. El espectador puede llegar a conocer más, igual o menor información que los personajes, lo cual logra generar distintas reacciones. Desde el momento de la escritura del argumento, el guionista dosifica el rango de información de la historia para la audiencia.

En el apartado del libro Arte cinematográfico “Narración: Flujo de información de la historia”, [25] Bordwell y Thompson se refieren a qué tan profundamente el argumento se sumerge en los estados psicológicos de un personaje, ya que hay una continuidad entre la objetividad y la subjetividad al momento de narrar. Dos posibilidades para alcanzar la mayor profundidad posible serían escuchando la voz interna del personaje o viendo sus imágenes internas, representando sus recuerdos, fantasías, sueños, o alucinaciones, de acuerdo a los autores.

A su vez, Bordwell y Thompson explican que el sonido es una forma tan común para entrar en la mente de un personaje que es necesario distinguir entre dos tipos de voces: “el sonido diegético externo y el interno” [26]. En el primero los espectadores creen que hay una fuente física sonora dentro de la escena. En el segundo caso, es aquella voz que viene desde el interior de un personaje, de su mente, por lo cual es subjetiva.

El sonido diegético interno transporta a la audiencia de una narración omnisciente a la subjetividad psíquica de un personaje, por lo que provisional y parcialmente el personaje se convierte en narrador. El resto de los personajes no tienen la capacidad de escuchar las cavilaciones de otro personaje, por lo cual esta circunstancia está destinada al mismo personaje y a su vez, al espectador que se convierte en una especie de confesor de las ideas pensadas por la ficción.

Zidane se abandera como un documental acerca del ex futbolista francés Zinedine Zidane, no obstante, más que una biografía cinematográfica convencional, la película posee características de un audiovisual con propósitos experimentales. El mecanismo que utiliza para profundizar en la subjetividad de Zidane es diferente de otros trabajos donde el director se sienta frente a la persona biografiada y se realiza una entrevista. Esta estrategia no fue utilizada en el documental, ya que la fluidez del partido de fútbol se hubiera visto interrumpida por los cortes a las entrevistas. Para evitar esto, los directores pudieron haber empleado la voz over, sin embargo decidieron usar subtítulos.

Probablemente la apuesta de los directores del film fue desproveer a la imagen en pantalla de los artificios que glorifican a los ídolos del deporte, para presentar a Zidane lo más sencillo posible. Sin embargo, esa sencillez de sus acciones en la cancha que por su constante repetición llegan a ser monótonas, contrastan con la profundidad de conocimiento con la cual se encuentra el espectador en

el minuto veintidós con quince segundos cuando comenzamos a leer los pensamientos del francés por medio de subtítulos, hasta llegar al minuto veintisiete. Después de eso aparecerán los subtítulos algunas veces más.

Es importante advertir que al principio del documental, el subtítulo también se emplea pero no hay nada que sugiera que es el jugador francés quien los manifiesta, por lo cual se presupone que es otro narrador quien hace uso de ellos. Sin embargo, a continuación se presenta la transcripción del texto (traducido al español) que sí es pensado por Zidane:

ZIDANE

De niño, escuchaba comentarios en mi cabeza mientras jugaba. En realidad no era mi propia voz. Era la voz de Pierre Cangioni, un presentador de televisión de la década de 1970. Cada vez que escuchaba su voz, corría hacia la tele. Lo más cerca que pudiera. Durante el mayor tiempo posible. No es que sus palabras fueran tan importantes, sino el tono, el acento, la atmósfera, lo era todo...

Cuando entras a la cancha, puedes escuchar y sentir la presencia de la multitud. Hay sonido. El sonido del ruido.

Cuando estás inmerso en el juego, no oyes realmente a la multitud. Casi puedes decidir tu mismo lo que quieres oír. Nunca estás solo. Puedo oír a alguien moverse en su silla. Puedo oír a alguien tosiendo. Puedo escuchar a alguien susurrar en la oreja de la persona de al lado. Puedo imaginar que puedo escuchar el tic-tac de un reloj.

A diferencia de la voz que posee una intensidad, ritmo y timbre entre otras características, el subtítulo por sí sólo no demuestra de buenas a primeras quién manifiesta tales palabras, si un hombre o una mujer, la edad o el acento particular del personaje. El subtítulo no tiene un rasgo distintivo unido a las características fisiológicas de los personajes. Aunque no es la intención de este análisis encontrar las diferencias o similitudes semióticas entre la voz y el texto, sino su significado narrativo, es necesario especificar algo respecto al primer pensamiento de Zidane.

La cavilación se fragmenta en tres partes por el tiempo y por su contenido semántico. La primera en la que recuerda su niñez y al narrador de noticias. La segunda donde establece que en el campo de

juego hay sonido. Por último, la tercera donde comenta que él puede decidir qué oír durante el partido. Estas divisiones se hacen con base en los segundos de “silencio” que hay entre cada serie de oraciones.

El párrafo dura un minuto con ocho segundos (hasta donde se lee “lo era todo...”). En la segunda parte, hay un silencio de un minuto con quince segundos sin subtítulos hasta cuando dice: “Cuando entras a la cancha, puedes escuchar y sentir la presencia de la multitud. Hay sonido. El sonido del ruido.” Todo esto tarda veinte segundos en aparecer por completo en pantalla. Luego pasa un minuto con diecisiete segundos en los que no aparece ningún subtítulo hasta que se van mostrando la última serie de oraciones durante cuarenta y cuatro segundos. Para continuar con el análisis se hará una disección de los planos que aparecen en el primer minuto con ocho segundos con subtítulos, donde Zidane recuerda cuando escuchaba a un narrador en su cabeza mientras jugaba fútbol.



Plano general. Trota, luego camina de espaldas. Mira hacia a lo lejos, izquierda y derecha. Comparte el plano con el público al fondo y cinco jugadores más, rivales y de su equipo. La luz de un reflector brilla en la cámara y sobre Zidane. Aparece el primer subtítulo: De niño.

## Plano 1



Primer plano de sus pies. Camina sobre el césped, arrastra las puntas sobre el terreno. Las piernas de otros jugadores se mueven al fondo. El césped tiene algunas áreas socavadas. No aparece ningún subtítulo.



## Plano 2



Plano general. El balón entra a cuadro por primera vez. Zidane observa cómo un jugador contrario lo retiene, corre hacia él pero no lo toca. En subtítulos: escuchaba comentarios en mi cabeza mientras jugaba. En realidad no era mi propia voz. Era la voz de Pierre Cangioni.

## Plano 3



Solo, Zidane mira fuera de cuadro. Le dice a otro compañero "ahí, ahí". Está en plano medio, la gente difusa atrás, se aleja de la cámara y queda en americano, entre más jugadores. En subtítulos: un presentador de televisión de la década de 1970. Cada vez que escuchaba su voz.

## Plano 4



Plano medio y muy corto en tiempo. La cámara enfoca a Zidane de espaldas. El balón parece que lo golpeará, pero pasa frente a él. La cámara hace un movimiento hacia sus pies (tilt). El cuadro termina viendo los pies de Zidane arrastrando las puntas de los pies. No hay subtítulos.

## Plano 5



Primer plano de Zidane. Camina y gradualmente comienza a correr hacia la derecha. En subtítulos: corría hacia la tele. Lo más cerca que pudiera. Durante el mayor tiempo posible.

## Plano 6



Ubicado al lado derecho del cuadro, Zidane se detiene en plano medio. Hace una indicación con el brazo derecho. Luego camina hacia la izquierda. Se suena la nariz. En subtítulos: No es que sus palabras fueran tan importantes

## Plano 7



En plano general Zidane trota de espaldas, levanta la mano derecha pidiendo el balón. Un jugador atrás de él y dos al fondo lo observan al recibir el balón desde la izquierda. Encara a un jugador y pasa el balón. En subtítulos: sino el tono, el acento, la atmósfera, lo era todo....

Todos los planos distan de tener una correspondencia con la anécdota, en este caso, la que Zidane está relatando por medio de los subtítulos. En todos los planos se presenta la cabeza del jugador francés, ya sea de frente o por la nuca, exceptuando el plano 2, donde se muestran sólo los pies. El recuerdo de Zinedine es alegre, y quizás un poco nostálgico. Narra la sensación que un presentador de fútbol le producía al momento de jugar y también cuando lo veía por televisión.

Esta evocación positiva, no mantiene una similitud con el rostro serio del deportista mientras juega. De hecho, es algo normal que los jugadores de fútbol estén concentrados en el juego y expresen emociones relacionadas sólo con las acciones del mismo. Si un futbolista recibe una falta, con toda posibilidad mostrará su enojo. Si mete un tanto, mostrará su alegría.

Cuando los jugadores anotan un gol es cuando con mayor frecuencia exteriorizan emociones ajenas al encuentro deportivo. Muchos jugadores lo celebran dedicándolo a un familiar, haciendo gestos, bailes, mostrando mensajes o fotografías estampadas en camisas debajo del uniforme. Pero nada de esto se compara con la evocación de una anécdota de la infancia, es algo contrastante durante una gesta deportiva.

Por un lado, el espectador sabe que está viendo un documental acerca del famoso futbolista Zinedine Zidane, no sólo un partido de fútbol, por lo cual es una convención mostrar información personal sobre el biografiado. Por otro lado, la manera en que los directores presentan la vida privada del personaje público es a través de un recurso poco común, el subtítulo. Hay una explicación respecto a esto por parte de los autores.

De acuerdo a Philippe Parreno, Zidane siempre se ha sentido incómodo a lo largo de su carrera con la idea de ser un portavoz. Eso explica el empleo del texto en lugar de la voz en over. Los subtítulos son el intermediario con su intimidad y se convierten en un recurso válido para profundizar en su intimidad, a pesar de ser en un elemento poco común para ello la palabra admite también la presencia de voz al ser leída.

Las expresiones toscas y la imagen de ídolo presentes en el jugador francés se humanizan gracias a la profundización subjetiva, lo cual nos permite identificarnos con el personaje. Aunque los directores están filmando un evento no creado por ellos mismos, gracias a la cantidad de cámaras que usaron para la grabación (17 de alta definición), al momento de la postproducción pudieron reconstruir el partido para darle un significado propio. El contraste del discurso visual futbolístico con el textual de la niñez, enriquece el significado cinematográfico y conjuga elementos poco convencionales entre sí, en favor de la emotividad por medio de la forma audiovisual.

## Conclusiones

Al haber hecho una breve semblanza del empleo del texto y de la voz cinematográfica, se advirtió que dichas aplicaciones han buscado facilitar el entendimiento diegético para el espectador. De la misma manera, la manifestación de la interioridad del protagonista fílmico ha tomado a la voz y al texto como herramientas para manifestar la conciencia de los personajes, pero no siendo la única forma posible de realizarlo.

El documental experimental Zidane: un retrato del siglo XXI contribuye a legitimar el uso del subtítulo como recurso de la manifestación de la interioridad del personaje. A pesar de haber encontrado indicios y análisis sueltos acerca del texto como portador de la conciencia del personaje, la ausencia de un método coherente, claro y específico para este tipo de narración no hace más que mostrar la falta de un estudio acorde a estas exigencias formales. Por este motivo, sería necesaria una investigación profunda respecto al texto y en concreto al subtítulo, como los que ya existen para la voz over, y con tal investigación explorar más su función dentro de la imagen.

Tanto la voz over como los subtítulos apelan a la pluralidad de formas para narrar una historia. El cine, como ejercicio artístico con poco más de cien años de existencia, exhibe todavía las posibilidades de investigación en su quehacer. Se ha visto cómo un elemento tan sencillo como el texto ha desempeñado un papel interesante a lo largo de la historia del séptimo arte. Se ha intentado mostrar a la voz over, pero sobre todo al subtítulo, como catalizadores entre el yo y el silencio (el personal y el social), como una muestra más del deseo creativo por darle significado a la experiencia humana, por más íntima que sea.

## Citas

[1] Benjamin Todd, Apuleius' Florida, a commentary, Berlín, W de G, 2005, p. 37.

[2] Robert McKee, El guión, Alba, 2011, pág. 409.

[3] Cfr. Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, Nueva York, Simon & Schuster, 1960, pág. 49.

[4] André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2001.

[5] David Borwell y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, Ciudad de México, McGraw-Hill, 2007, pág. 45.

[6] Gaudreault y Jost, *op. cit.*, págs. 71-85.

[7] Michel Chion, *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004.

[8] Sarah Kozloff, *Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film*, Berkeley, University of California Press, 1989.

[9] Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998.

[10] *Ibíd.*, pág. 63.

[11] Gaudreault y Jost, *op. cit.*, pág. 72.

[12] Kamilla Elliot, "Cinematic Dickens and uncinematic words", en John Glavin (coord.) *Dickens on Screen*, Cambridge University Press, 2003.

[13] *Ibíd.* págs. 117-118.

[14] Sarah Kozloff, *Overhearing film dialogue*, University of California Press, Berkeley, 2000.

[15] Sarah Kozloff, *Overhearing film dialogue*, pág. 28.

[16] Chion, op. cit., pág. 25.

[17] Kamilla Elliot, op. cit.

[18] *Ibíd.*, pág. 116.

[19] Carmen Becerra, *La subjetividad del personaje en literatura y cine*, Montpellier, Universidad de Vigo, 2005, págs. 8-9.

[20] Gaudreault y Jost, op. cit., págs. 78-79.

[21] *Ibíd.*, pág. 79.

[22] Eduard Bartoll, "Parameters for the classification of subtitles", en Pilar Otero (ed.) *Topics in audiovisual translation*, John Benjamins, 2004, págs. 53-60.

[23] Ángelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pág. 217.

[24] Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2001.

[25] Bordwell y Thompson, op. cit., pág. 73.

[26] *Ibíd.*, pág. 307.

## BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, Arte cinematográfico, Ciudad de México, McGraw-Hill, 2007.

GAUDREULT, André y JOST, François, El relato cinematográfico, Barcelona, Paidós, 2001.

KOZLOFF, Sarah, Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film, Berkeley, University of California Press, 1989.

KOZLOFF, Sarah, Overhearing film dialogue, Berkeley, University of California Press, 2000.

LAJOS, Egri, The art of dramatic writing, Nueva York, Simon & Schuster, 1960.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA

AMIEL, Vincent, Estética del montaje, Madrid, Abada, 2005.

BARTOLL, Eduard, "Parameters for the classification of subtitles", en OTERO, Pilar (editor) Topics in audiovisual translation, John Benjamins, 2004.

BECERRA, Carmen, La subjetividad del personaje en literatura y cine, ponencia presentada al "Coloquio Internacional de Cine, Literatura y Adaptaciones", Montpellier, Universidad de Vigo, 2005.

BORDWELL, David, La narración en el cine de ficción, Barcelona, Paidós, 1996.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, Cómo analizar un film, Barcelona, Paidós, 2001.

CHION, Michel, La voz en el cine, Madrid, Cátedra, 2004.

ELLIOT, Kamilla, "Cinematic Dickens and uncinematic words", en GLAVIN, John (editor) Dickens on Screen, Cambridge University Press, 2003.

IVARSSON, Jan y CARROLL, Mary, Subtitling, TransEdit, 1998.

MARCHESE, Ángelo y FORRADELLAS, Joaquín Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986.

MCKEE, Robert, El guión, Alba, 2011.

MITRY, Jean, Estética y psicología del cine, Madrid, Siglo XXI, 1986.

ONAINDIA, Mario, El guión clásico de Hollywood, Barcelona, Paidós, 2008.

SADOUL, Georges, Historia del cine mundial, Madrid, Siglo XXI, 1998.

SÁNCHEZ, Jordi, Narrativa audiovisual, Barcelona, UOC, 2006.

STAMP, Robert, et al., Nuevos conceptos de la teoría del cine, Barcelona, Paidós, 1999.

TODD, Benjamin, Apuleius' Florida, a commentary, Berlín, W de G, 2005.



## FUENTES ELECTRÓNICAS

NEYRAT, Cyril, "Critique. Zidane ensoñación de un solitario", en Cahiers du cinéma, junio 2006, pp.29-30, Francia, <http://www.cahiersducinema.com/Critique-ZidaneEnsonacion-de-un.html> (consultado el 26 de abril de 2011).

CRICHTLEY, Simon, en "Un Dios o una marioneta –sobre Zidane, de Philippe Parreno", en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> (consultado el 30 de marzo de 2011).

## FILMOGRAFÍA

ALLEN, Woody, Annie Hall, Estados Unidos, 1977, 93 min.

BOOTH, Walter, Scrooge, or Marley's Ghost, Reino Unido, 1901, 11 min.

BUÑUEL, Luis, Un chien andalou (Un perro andaluz), Francia, 1929, 16 min.

ELLIS, Simon, Telling Lies, Reino Unido, 2000, 4 min.

GILLIAM, Terry y JONES, Terry, Monty Python and the Holy Grail (Monty Python y los caballeros de la mesa cuadrada), Reino Unido, 1974, 91 min.

GODARD, Jean-Luc, Une femme est une femme (Una dama es una dama), Francia, 1961, 85 min.

GORDON, Douglas y PARRENO, Philippe, Zidane, un portrait du 21e siècle (Zidane: un retrato del siglo XXI), Francia; Islandia, 2006, 90 min.

GRIFFITH, D. W. The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación), Estados Unidos, 1915, 190 min.

\_\_\_\_\_, Intolerance (Intolerancia), Estados Unidos, 1916, 197 min.

HOU, Hsiao-hsien, Zui hao de shi guang (Tres tiempos), Taiwán; Francia, 2005, 120 min.

IWAI, Shunji, Riri Shushu no subete (Todo sobre Lily Chou Chou), Japón, 2001, 146 min.

MURNAU, F. W. Der letzte mann (La última carcajada), Alemania, 1924, 90 min.

PENN, Sean, Into the Wild (Hacia rutas salvajes), Estados Unidos, 2007, 148 min.

RENOIR, Jean, Le crime du monsieur Lange (El crimen de Monsieur Lange), Francia, 1936, 80 min.

\_\_\_\_\_, Une partie de campagne (Un día de campo), Francia, 1936, 40 min.

TUCCI, Stanley, The Impostors (Los impostores), Estados Unidos, 1998, 101 min.

WEBB, Marc, (500) Days for Summer (500 días con ella), Estados Unidos, 2009, 95 min.