

# Introducción a las estéticas del cine

## Introduction to the aesthetics of cinema

**Julio César Goyes Narváez\***

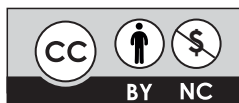
Universidad Nacional de Colombia, Colombia.

DOI. <https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2539>

---

Recibido: 5 de noviembre de 2019    Aprobado: 12 de diciembre de 2019

---



---

\*Autor de correspondencia. Correo electrónico: [jcgoyesn@gmail.com](mailto:jcgoyesn@gmail.com)

### ¿Cómo citar este artículo?

Goyes Narváez, J.C. (2020). Introducción a las estéticas del cine. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica, 31, pp.97-122

DOI. <https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2539>

**Resumen**

El cine, desde su invención, ha cambiado la sensibilidad y la forma en que el ser humano conoce el mundo, se ha estudiado como: visión, intuición, espectáculo, naturalismo, fenómeno, contenido-forma, materia-forma, organismo-forma, espejo, ventana, experiencia, conocimiento especial, etc. Este artículo no es una revisión crítica de la estética del cine, ni de su lenguaje, tampoco explica una teoría particular; es una introducción a los estudios especializados e interdisciplinarios sobre las películas, la cinematografía de autor y el cine como fenómeno cultural, técnico y artístico. Dilucida la importancia cognitiva, sensible y emocional de las estéticas del cine para dar forma a la subjetividad.

**Palabras clave**

Estéticas del cine, interdisciplinarietàad, subjetividad, experiencia, poesía fílmica.

**Abstract**

The cinema, since its invention, has led to changes in sensitivity and the way in which human beings know the world, it has been studied as: vision, intuition, spectacle, naturalism, phenomenon, content-form, matter-form, organism-form, mirror, window, experience, special knowledge, etc. This article is not a critical review of the aesthetics of the cinema, nor of its language, nor does it explain a particular theory; It is an introduction to specialized and interdisciplinary studies of a film, author cinematography and cinema as a cultural, technical and artistic phenomenon. Reflect the cognitive, sensitive and emotional importance of the aesthetics of cinema to shape subjectivity.

**Keywords**

Cinema aesthetics, interdisciplinarietàad, subjectivity, experience, film poetry.

**De la óptica y el espectáculo a la vanguardia artística**

*Estoy seguro de que llegará un día en que el fisiólogo, el poeta  
y el filósofo hablarán la misma lengua y se entenderán entre sí.*

Calude Bernard<sup>1</sup>

La filosofía del arte deja entrever que la estética se forma después de la producción artística; sin embargo, en épocas vanguardistas la estética avista en plena transición renovadas formas que pueden consolidarse en el futuro o desecharse, resurgiendo en algún otro momento según el péndulo de la historia del arte, cuando las condiciones de percepción, mentalidad y tecnología son propicias; de allí la ambigüedad de la estética y el origen de irresolutas contradicciones. Desde el punto de vista del teórico y del crítico, la estética o bien retrasa la comprensión y la recepción de los efectos y afectos de la nueva sensibilidad, o bien se vuelve una poética normativa porque cree estar explicando las leyes generales del fenómeno artístico. En ciertas situaciones, la estética da alcance al arte y su práctica creativa e incluso predice sus movimientos conformando una teoría.

<sup>1</sup> Calude Bernard citado por Abel Gance (1927), en *¡Ha llegado el Tiempo de la imagen!*, Textos y manifiestos del cine (Romaguerra, 1998, p. 455). “La memoria del futuro”, escribe Gance a propósito de su maestro que presentía el nuevo lenguaje de sus estudiantes en el Collège de France.

El planteamiento anterior vale para el arte en general y me sirve para recordar que el arte cinematográfico y su estética no surgió cuando comenzó su invención. Ni Thomas Alva Edison, ni los hermanos Auguste y Louis Lumière, ni Georges Méliès, construyeron una estética del cine en sus primeros años. Cuando el maravilloso invento se presentaba en sociedad, en 1895, era apenas un registro superficial de la realidad, un avance frente a la pintura que se creía hasta ese momento fidedigna y que, además, entraba en crisis en tanto re-presentación de la realidad. La fotografía había puesto los primeros coletazos en 1826 con Joseph Nicéphore Niépce y Louis Daguerre, quienes fijan la imagen en papel e inventan la primera cámara fotográfica y con ello la revolución iconográfica. La fotografía con su material fotosensible había puesto entre paréntesis el problema de la representación naturalista de la pintura, convirtiéndose en una causa sólida hacia lo que más tarde será el cinematógrafo y la imagen (fotográfica) en movimiento. No es coincidencia que la fotografía aparezca justo cuando el arte inicia una ruptura histórica y se innova. Desde otro punto de vista, el cine no era otra cosa que un espectáculo para entretener a la burguesía asombrada con los nuevos descubrimientos científicos y técnicos que proclamaban formas artísticas liberadas del arte clásico y se acercaban a la verosimilitud realista. No es difícil advertir hoy –según retorna el péndulo de la historia del arte y la estética–, que una buena parte de la industria cinematográfica implementa las innovaciones técnico-digitales en función de continuar seduciendo al público de la cultura popular y masiva, el mismo que goza, no tanto con las historias como con el uso de los dispositivos que registran los hechos de la realidad sin mediación y brindan el crudo espectáculo de lo real.

El nacimiento del cine tiene dos aperturas significativas que no deben confundirse, aunque sean las fuentes donde tuvo origen: por una parte, está el invento fruto del desarrollo científico-técnico (conocimiento positivista y objetivo) y, por otra, su expresión espectacular y expansión estética (conocimiento subjetivo, simbólico, sígnico). Luis Martín Arias, en *Orígenes del cine* (2008), insiste en que desde el principio el cine era espectáculo, que luego debió borrar su origen como innovación tecnológica y alcanzar la categoría de arte:

Pero antes de todo eso fue un descubrimiento científico, un desarrollo técnico en el campo de la óptica, cuyo destino, espectacular y festivo, primero, y estético después, sus creadores no imaginaban ni por asomo. Pero así fue, un nuevo invento dio lugar, en muy poco tiempo, al nacimiento de un nuevo espectáculo, que en seguida pasó a ser el

dominante y más característico de la sociedad industrial moderna, facilitando de este modo el surgimiento de un tipo distinto de expresión cultural y artística; algo que no había ocurrido hasta entonces, a esa escala, salvo quizá en el caso de la invención de la escritura, primero, y de su posterior expansión con la imprenta (Martín, 2008, p.31).

Esta analogía que Martín Arias hace entre el cine y la escritura, no es una simple didáctica, como veremos luego, pues hoy concebimos el cine como una escritura expandida, interactiva, transmedia. Cuando el cine cumplió más o menos 20 años se dieron las primeras formulaciones como medio de expresión artística. Textos importantes datan de 1911-1916, época vanguardista. Poetas como el norteamericano Vachel Lindsay (1879-1931) y los italianos Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) y Ricciotto Canudo, psicólogos y filósofos como el alemán Hugo Munsterberg, y otros como los rusos Vertov y Eisenstein, se preocuparon por reflexionar acerca del cine, primero mudo y luego sonoro.

Ricciotto Canudo (1877-1923) en su *Manifiesto de las siete artes* (1911), expone que el cine oscila entre la máquina y el sentimiento, constituyendo una síntesis de las artes, un "arte total" al que como "una elipsis del movimiento" aspiran las demás artes:

Hemos casado a la ciencia con el arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la ciencia con el ideal del arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el cine (Canudo, 1989, p.18).



*Viaje a la luna* (1902) de G. Méliès.

Otro manifiesto relevante de la época es el de los futuristas, específicamente el de Tommaso Marinetti, Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradine, 1892-1976), Arnaldo Ginna (1890-1982). Su desprecio por la tradición y lo clásico los llevó a confiar animadamente en el futuro, en la técnica moderna, en el arte de masas, el dinamismo, la velocidad. No es extraño, entonces, que proclamen que "el cinematógrafo futurista



agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia” (Marinetti, 1989, p.20). Y en otro aparte de Marinetti et.al. se lee:

el cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, jamás debe copiar el escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo sublime. Llegará a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre (p. 21).

Por su parte, Germanine A. Dulac (1882-1942), escribe en 1927 que, en medio de las innovaciones técnicas, ha llegado el tiempo de la imagen y la armonía visual se ha convertido en sinfonía: Marinetti et.al. Luego vendrán posiciones menos radicales, pero no por ello problemáticas que, en los años sesenta, generarán confusiones entre el ánimo del productor de las imágenes y los receptores para quienes la impresión/percepción no se presenta de igual forma. No, por lo menos, en un contacto lineal. La teoría de la recepción sacará partido después de los años sesenta, entre el ánimo del productor de las imágenes y el receptor de las mismas. Hoy sabemos que es el espectador y su accionar subjetivo ("psíquico"), el que interpreta de forma diversa la misma imagen que ven todos los demás. Al comienzo se produjo el error de creer que con solo abrir los ojos se activa la interpretación, no obstante, una gran parte del público que va al cine conserva una especie de nube que no los deja ver en los entresijos de las imágenes en movimiento y los sonidos que las acompañan, una realidad espejeante que devela, encubre o reactiva –no sin choque– la sensibilidad y los pensamientos.

Ahora bien, al tiempo que disminuye la reflexión escasean los textos sobre la estética y aquellos que tratan el lenguaje cinematográfico; pero, en cambio, se renuevan los discursos sobre la teoría del cine. La estética parece sufrir un silenciamiento o acomodamiento a través de otros discursos, se torna transdisciplina y muta con otros nombres y categorías. El auge de los sistemas descriptivos que configuran las leyes generales de los fenómenos expresivo-comunicativos, herederos de los modelos de la lingüística analítica y sus aplicaciones en las artes, especialmente la literatura, desplazaron los estudios del cine a la apreciación, interpretación y crítica

de la estética cinematográfica centrada en películas específicas (historia, argumento, escala de planos, encuadre, puesta en escena, banda sonora, personajes, argumento, figuras de montaje, etc.). Los últimos años han sido de una compleja discusión entre la validez de los fundamentos teóricos y la apreciación de los efectos estéticos. No obstante, ya no es posible ver-leer cine sin atender a los análisis de inspiración semiológica y psicoanalítica, o negar los aportes narratológicos y sociológicos trasplantados de los textos literarios.

Jacques Aumont (1942), observa que la teoría del cine, desde sus orígenes, ha sido cuestionada con respecto a la pertinencia de los enfoques no propiamente cinematográficos surgidos de diversas disciplinas (lingüística, psicoanálisis, economía política, teoría crítica, iconología, sociocrítica, antropología, otras disciplinas). Postular, por ejemplo, que una teoría del filme no puede ser más que intrínseca -escribe- es entorpecer la posibilidad del desarrollo de hipótesis cuya fecundidad estriba en poner a prueba el análisis; es también no tener en cuenta que el filme es (...) el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos que nada tienen de propiamente cinematográficos (Aumont, 1996, p.14).



*El ciudadano Kane* (1941), de O. Welles

Dos buenos ejemplos de esto que acabamos de citar son: *¿Qué es el cine?* (1958-1963), de André Bazin (1918-1958), los ensayos sobre "realidad

objetiva" y "continuidad verdadera" en referencia a documentales y filmes de la escuela del neorealismo italiano, el uso de las tomas de profundidad (Orson Welles) y planos abiertos (Jean Renoir), el director y su visión personal en relación a la crítica aguda y constructiva de películas; y *Estética y psicología del cine*



Río (1950), de J. Renoir.

(1963), de Jean Mitry (1907-1988), que aborda el estudio sistemático de las estructuras cinematográficas, así como analiza la imagen fílmica, el ritmo y el montaje; además, se ocupa del tiempo, el espacio y lo real percibido a la luz de la fenomenología de las percepciones y de las condiciones sociales y psicológicas del "realismo" en arte. Mitry cita como ejemplo numerosos films a lo largo de la historia del cine. No es posible construir una estética del cine sin los aportes de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte, la antropología y otras disciplinas.

Una teoría es un discurso que elabora y aplica conceptos susceptibles de analizar un objeto. No refiere tanto a un conjunto de reglas (prescripción) según las cuales convendría realizar películas, sino que es profundamente descriptiva, en la medida en que da cuenta de una serie de fenómenos observables en un filme, además de su pretensión de ser predictiva cuando se trata de modelos formales. La estética, por su parte, es una reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes en contenido/forma artísticos, es decir como objetos agradables, bellos, sublimes, perversos, cuestionadores, de choque; objetos todos estos que interpelan la sensibilidad y la subjetividad. Es preciso entonces, educar el gusto y el placer en el espectador. La estética del cine depende de la estética general o filosofía de las artes. Hay dos aspectos importantes que deben ser tenidos en cuenta, no tanto por su división como por los beneficios en su dialogía: el uno es el abordaje de lo general del efecto estético (la obra en su abstracción creativa); y lo otro, dado que hunde su indagación en lo particular de las obras fílmicas (análisis y crítica de obras particulares).

Tanto las teorías como los enfoques estéticos dependen de la complejidad con la que se define lo que es el cine, y esto se contextualiza tanto histórica como culturalmente. El cine es una institución jurídica e ideológica, una industria cultural, una producción significativa, una práctica de consumo, una representación social, un híbrido de tecnología y arte, un espacio lúdico y de reconocimiento psicológico, sociológico, antropológico, etcétera. Considerar el séptimo arte de este modo radical, supone el peligro de que pueda verse solo como texto funcional al que se le socava información, significación especializada, datos. No obstante, resulta que el cine es un texto artístico que suspende la pragmática y acrecienta la experiencia subjetiva; por tanto, requiere de otro tratamiento. Volveremos sobre este aspecto más adelante.

André Bazin en *La evolución del lenguaje cinematográfico* (1963), ha caracterizado dos tipos de actitudes en los cineastas: los que creen en la imagen y hacen de la representación un fin artístico o expresivo en sí mismo, y los que creen en la realidad y subordinan la representación con miras a lograr fidelidad, verdad o esencia con respecto a lo real. Cuando el cine adquirió sonido, muchos (entre ellos Bazin y sus seguidores) defendieron la posibilidad de desechar aquello que evitará la semejanza con el mundo real; de tal suerte que el sonido llegaba a cualificar esa apertura a lo real con mucha más fidelidad. No obstante, otros consideraron que con la aparición del sonido comenzaba la degradación del cine, puesto que se volvía copia o doble de la realidad.

El cine, normalmente, está orientado a un sonido fílmico que refuerza y acrecienta los efectos de lo real, convirtiéndolo, la mayoría de las veces, en un soporte para la analogía escénica y su composición de elementos visuales. No obstante, también se asiste a un renacer del interés por formas de cine en las que el sonido no estaría ya, o por lo menos no siempre, sometido a la imagen, sino que sería tratado como un elemento expresivo autónomo, pudiendo combinarse de varias formas con la imagen. Unos buenos ejemplos pueden ser: Chris Marker (Francia, 1921-2012), Andrei Tarkovski (1932-1986), Edgar Reitz (Alemania, 1932), Stan Brakhage (USA, 1933-2003), Théo Angelopoulos (Grecia, 1935-2012), Víctor Erice (España, 1940), Peter Greenaway (Londres, 1942), Terrence Malick (EE.UU., 1943), Terence Davies (Inglaterra, 1945), Gianni Amelio (Italia, 1945), Jean-Claude-Lauzon (Canadá, 1953), Emir Kosturica (Bosnia, 1954), Aleksandr Sokúrov (Rusia, 1951), David Fincher (Estados Unidos, 1962), Andrey Zvyagintsev (Rusia, 1964), Carlos Raigadas (México, 1971).



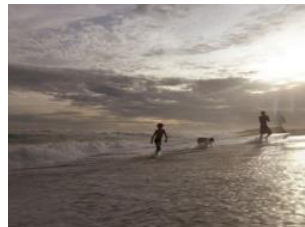
*El espejo* (1974) y *Stalker* (1979), de A. Tarkovski



*El espíritu de la colmena* (1973), de V. Erice



*Passengers* (2008), de C. Marker



*La luz silenciosa* (2007), de C. Raigadas    *Post Tenebras lux* (2012), de C. Raigadas



Al cine le ha costado imponerse, primero como un séptimo arte y luego como una fuente de conocimiento no ortodoxo, pero tan válido como el Quijote de Cervantes, el álgebra de Baldor, la teoría de la relatividad de Einstein, la interpretación de los sueños de Freud, la novela de Joyce, el teatro de Shakespeare, la poesía de Eliot, entre tantos otros textos. Más de un siglo que los hermanos Lumiere, Edison y los Skladanowski pudieron con procedimientos similares captar y proyectar sobre una pantalla plana imágenes que transmitían sensaciones continuadas de movimiento. Más de un siglo que Melies, Porter y Griffith fragmentaron el espacio y elevaron al melodrama como categoría cinematográfica. A partir de allí el espacio y el tiempo serán experimentados como montaje realista primero, y como sorpresa y suspenso después. Por eso hacia el año 1914, Riccioto Canudo publica *El manifiesto de las artes*, en donde hace una defensa del cine como una síntesis de las artes, mayor a la opinión simple que lo exalta como descubrimiento científico y entretenimiento tecnológico; no obstante, parece que hoy, después de tantos años, en las instituciones educativas y los institutos de investigación de ciencias sociales y humanas, seguimos desubicados de su validez y eficacia:

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y sentimental. Hemos casado a la ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la ciencia con el ideal de Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el cine.



El séptimo arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según leyes del Arte Rítmica (Romaguerra, 1998, p.18).



El nacimiento de una nación (1915) y lirios rotos (1919), de D. W. Griffith.

Ha sido Rodolfo Llinás (2002) quien puntualiza que la visión se ha intensificado y acelerado gracias a la velocidad en la que acontece el mundo. No obstante, solo tienen ojos los seres que se mueven. Deducimos, entonces, una fórmula impecable: a más movimiento mayor visión. Justamente por esta constatación que confirma el neurocientífico, es preciso educar la mirada para comprender lo que ocurre mientras se mueve la realidad, pues la mirada (la visión) que conecta con el cerebro en las zonas del lenguaje y la creatividad, está más allá (e incluso, más acá) del ver fisiológico, puramente óptico.

### Del cine-acción-tiempo al cine mental-óptico

*Lo que me interesa del cine es la abstracción.*

Orson Welles



The matrix (1999), de Larry y Andy Wachowski



Phiscosis (1960), de A. Hitchcock / El silencio de los inocentes (1991), de J. Demme





*Tesis* (1996), de A. Amenábar / *El club de la pelea* (1999), de D. Fincher

Hasta hace poco la televisión la comprendíamos como una práctica comunicativa cotidiana, informativa y lúdica, por lo mismo que efímera; el cine como expresivo, fotográfico, de autor por lo mismo que estético; y el video como artístico, experimental, de realizador por lo mismo que investigativo (Rincón, 2002). Hoy, en la era de la cultura mediática e hipermoderna de la pantalla global, *pantallocracia* (Lipovetsky y Serroy, 2007), estas diferencias son imposibles de sostener, a no ser como escrituras expandidas. Del relato clásico hemos pasado a la vanguardia emancipadora y la experimentación (escritura) de autor, de ésta al relato manierista que se burla inteligentemente de la tradición reeditándola, batallando con lo clásico y dando origen a la caída del argumento y la desarticulación del montaje en el cine posclásico, cuyos efectos especiales se vuelven espectaculares para el consumo de los espectadores, debido a que utiliza todas las tecnologías y estrategias narrativas posibles.

Hoy están trastocadas las dimensiones cinematográficas: creación, producción, realización, posproducción, promoción, distribución, consumo, géneros, formatos, y demás. A estas alturas se puede afirmar que el cine ha mutado en el video y el video encontró la manera de ser cinematográfico o, lo que es más polémico, la televisión ya no es otra cosa que video y el video no puede dejar de usar la televisión, pero se expone en múltiples pantallas. Aunque ya lo hemos dicho, las pantallas digitales depredan y manducan todas estas tecnologías, discursos, textos, sensibilidades, “máquinas semióticas” (Machado, 2000, p.245). Es cuestión de tiempo, dirán los investigadores, la televisión y el cine lentamente van siendo asimilados por las pantallas de internet y las redes electrónicas (TV streaming, Netflix on-line, cine expandido, canales YouTube, webcine vimeo, we documental interactive, multimedia, Smart TV, etc.). *New thing*, medios o formas de comunicación provenientes de las tecnologías digitales, cuya característica es la interactividad, la digitalización de las comunicaciones y el carácter reticular de los procesos de intercambio y que

combinan viejos lenguajes y medios. A partir de la distribución y el consumo de contenidos audiovisuales televisivos dentro de la Web se reabre el debate acerca del rol de la televisión en las sociedades contemporáneas (Scolari, 2008). Esta convergencia entre el cinematógrafo y la computadora le ha hecho vaticinar a Jorge La Ferla que:

La segunda década del tercer milenio quedará en la historia, por la desaparición, casi definitiva del soporte cinematográfico. La historia de los cruces entre el cine y los diversos soportes electrónicos y digitales, de por los menos, medio siglo, culmina con el reemplazo total del cine, al menos en el nivel tecnológico, por parte de los procesos informáticos virtuales (2009, p.195).

Sin embargo, estos hallazgos que promueven una revolución creativa tecnológica, artística y científica, prosumidora, ya estaban adivinados con el cine ensayo, experimental, o de autor, desde las vanguardias cinematográficas. Si hacer cine era un acto de heroísmo cultural o alcanzar la televisión un esfuerzo desmedido de parentesco y poder, con el video se democratiza la audiovisualidad y cualquiera puede acceder a la nueva forma de pensar la realidad, leerla y escribirla con imágenes o reconstruirla como se pega un jarrón valioso y antiguo que yace roto, y todo eso desde la visualidad que canaliza los demás sentidos.

Al suprimir la imagen-movimiento que dio origen al cine y dar paso a la imagen-tiempo, el acontecimiento y lo inorgánico detonan el centro que el cine clásico armaba en la acción. La referencia es a la idea histórico-ontológica del cine sostenida por Gilles Deleuze (1986), según la cual hay una separación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo; en este paso, el cine se hizo consciente de su propia potencia estética y tecnológica. La imagen-acción ha entrado en crisis dando paso a la imagen-mental y sus situaciones ópticas y sonoras puras. Alfred Hitchcock, por ejemplo, será para Gilles Deleuze el cineasta que encarna esta crisis y transformación mediante situaciones de parálisis o inhibición motriz:

Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección [...] De entre los muertos (Vértigo) nos infunde un auténtico vértigo; y lo vertiginoso es, ciertamente, en el corazón de la heroína, la relación de la Misma con la Misma pasando por todas las variaciones de sus relaciones con los otros. Pero no podemos olvidar el otro vértigo, más común, el del inspector incapaz de subir la escalera del campanario, viviendo en un extraño estado de contemplación que se

comunica a todo el film y que en Hitchcock es inhabitual [...]. De una manera todavía más directa, el héroe de la Ventana indiscreta accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura (Deleuze, 1986, p.285).

De manera que la cámara es un dispositivo-conciencia que ya no se define por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las cuales es capaz de entrar, tornándose cuestionable, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, experimental. La cámara como un narrador-protagonista que no mira lo que acontece desde fuera, siguiendo las progresiones dramáticas como en el cine clásico, sino que su mirada se ancla dentro de la historia y participa de ésta como lo haría en la vida cotidiana: en devenir y desorden. La cámara deviene *cine-ojo* (Vertov), *fotogenia* (Epstein), *free cinema* (Jennings/Lindsay Anderson/Karel Reisz), *direct cinema* (Richard Leacock), *camera-stylo* (Alexandre Astruc), *cinéma-vérité* (Jean Rouch), *ojo del espíritu* (Deleuze). Estas denominaciones hacen parte de algunos postulados de las vanguardias y posvanguardias. Con el término espíritu, que otrora la filosofía integraba a la materia porque la animaba, los vanguardistas designaron el movimiento mismo, la vida tal como sucede y no solo el desplazamiento físico.

Alexandre Astruc (1923-2016), había ya manifestado en 1948 que el cine entraría en una fase de *camera-stylo*, de la misma forma que como un escritor usa el lapicero, un realizador usa la cámara, generando un “método de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito” (1998, p.221). Estas ideas provocaron severas resonancias en François Truffaut, uno de los iniciadores de la *Nouvelle Vague* en Francia. Pero lo que aquí quiero resaltar, por la importancia que tiene para desarrollar el tema que me ocupa, es lo que del cine cámara dice Chris Marker:

Poseemos los medios –y esto es algo nuevo- para rodar de forma íntima y solitaria. El proceso de hacer films en comunión con uno mismo, como trabajan los pintores o los escritores, ya no conduce necesariamente a lo experimental. La noción de mi camarada Astruc de la cámara-stylo era solo una metáfora. En su época el más humilde producto cinematográfico requería de un laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Hoy, un joven cineasta solo necesita una idea y un pequeño equipo para probarse a sí mismo (Weinrichter, 2004, p. 86).

Siguiendo la mirada espejeante del cine posclásico, donde un espejo

se reproduce dentro de otro, las ideas de Chris Marker (1921-2012) se encuentran ya enunciadas por Andréi Tarkovski (1932-1986), a propósito de la simplificación que permitirá la técnica cuando un día “todo aquel que quiera hacer cine podrá disponer de unos medios técnicos tan simples como aquellos de los que dispone hoy en día un escritor –como su pluma y sus hojas de papel” – (Llano, 2002, p.416). De hecho, el cineasta ruso, tenía claro que no era suficiente con fijar los acontecimientos reales para que se pueda ver en ellos la sucesión de auténticas imágenes cinematográficas, entre otras razones porque “la imagen cinematográfica no es sólo una fría reproducción documental del objeto en la película. ¡No! Una imagen cinematográfica se basa en la capacidad de convertir en observación la percepción de un objeto” (Tarkovski, 2017, p.68).

Una consecuencia de esta amalgama expresiva y técnica es la exaltación confesional del yo-biográfico (autobiografía, hagiografía), la tendencia a hacer cine en primera persona e inventar su propia forma quebrando las reglas cinematográficas del relato, el género, la duración, el punto de vista, etcétera. Lo que le sigue a este enfoque y práctica audiovisual es la sobrevaloración del yo que vacía el inconsciente y lo vuelca a la conciencia, la crisis del relato, la evidencia narrativa en primera persona, muy del resorte de la literatura confesional o testimonial; la videografía ha ido soltando sus amarras de autor y diversificándose en puntos de vista poéticos, miradas fragmentarias y colectivas que se ensamblan, documentales polifónicos, objetividades cotidianas, etnografías narrativas, experimentaciones de cualquier tipo. Ahora bien, hay que constatar que ese ensamble de piezas y fragmentos es una atractiva pirotecnia emocional que conforman un discurso narrativo, sin relato, una plataforma interactiva de signos que actúan como síntomas, pero que adolece la experiencia simbólica, tal como ocurre en los textos audiovisuales posclásicos o posmodernos que invaden las pantallas de la sociedad globalizada.

### **Del lenguaje cinematográfico a la experiencia subjetiva en extinción**

Uno de los textos audiovisuales que se ha revitalizado en la cultura del siglo XXI, sin duda, es el cine; desde la producción de sus imágenes podemos mapear lo que está ocurriendo con la cultura audiovisual en general, pues no es extraño que el llamado séptimo arte dirija de manera contundente la experiencia –cognoscitiva y sensible– del sujeto,

ontológicamente el cine ha sido permeado por los avatares audiovisuales que continuamente le propone la tecnología de la imagen: video, televisión, internet online, pantallas digitales.

El investigador y analista del texto audiovisual, Jesús González Requena, *En Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2016), estudia lo que ha pasado con el sujeto, el deseo y el lenguaje en la historia del cine, a partir de tres películas emblemáticas como son: *La diligencia* (John Ford, 1939), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991). En estas tres películas se puede observar que la eficacia del relato simbólico –que otrora resguardaba al sujeto de un contacto directo con lo real de la violencia, el sexo y la muerte– ha sido desarticulada por la estética especular y el universo sicótico. Una escritura de la sospecha, en suma, que constata el arte excepcional que fue el cine clásico americano, expuesto hoy a la lente homogeneizadora que lo clasifica en un único sistema de representación cinematográfico: consumista, acrítico y mistificador. Error que los espectadores tuvieron que pagar por la animadversión de la crítica ideológica antiimperialista, que no pudo ver variedad y diferencia en la industria cinematográfica americana. La crisis de la narración del cine clásico es inevitable, más en la sociedad globalizada conectada por la electricidad. El auge de los ensayos vanguardistas cinematográficos y su estiramiento experimental alientan, hoy, la debacle. La deconstrucción comenzó con el manierismo y desembocó en el cine posclásico, el mismo que fulmina el relato mítico y detiene la eficacia simbólica capaz de convertir la pulsión –que es energía violenta y destructiva– en deseo, imaginación, experiencia.

Al analizar las tres películas citadas y comparar los tres modos de relato que, a su vez, generan tres tipos de experiencias subjetivas, el investigador español encuentra que el cine clásico, por ejemplo, pone en funcionamiento mecanismos simbólicos que hacen vivenciar al espectador focalizando su deseo a través del deseo del héroe; el relato manierista, en cambio, se vale de la apariencia clásica como un espejo que devuelve la imagen distorsionada, escritura engañosa del yo escindido; por ello, el *destinador* construye un relato ficticio en torno a un héroe que ya no transporta una palabra verdadera (Ringo Kid, *La diligencia*, 1939), sino el artificio de una escena dentro de otra, desplazando la tarea del héroe hacia una atención en el dispositivo, en la escritura misma del audiovisual que se focaliza en la mirada que el espejo le devuelve, punto de vista espejeante

(John Scottie, *Vértigo*, 1958). Si en el relato clásico el héroe es capaz de erigirse como padre simbólico, en el manierista esa sujeción desaparece y se abre un vacío cuya escritura es el vértigo que el espectador goza. En el relato posclásico, el *destinador* es el sicópata, pues el héroe que hace el bien desaparece y en su lugar encontramos la eficacia del mal (Hannibal Lecter, *El silencio de los corderos*, 1991). La palabra del sicópata, carente de simbolismo, no guía sino devora y arrastra a lo oscuro de la condición humana. Con respecto al cine europeo, cuyas ataduras con el norteamericano son mayores que sus diferencias, González Requena escribe:

Compartiendo una común posición deconstructora frente al universo simbólico del relato clásico, el film postclásico europeo se conformará como un cine del distanciamiento y la escritura, mientras que el americano, en cambio, se configurará como un cine de la inmediatez y del espectáculo. Pero, en cualquier caso, por una u otra vía, ambos se alejarán igualmente de esa distancia justa –ni excesiva en la lejanía, ni excesiva en la proximidad– que constituyera el rasgo mayor de la puesta en escena clásica. De esa distancia justa, recordémoslo, que venía determinada por la ley simbólica que hacía posible la constitución del deseo y del sujeto. Frente a ella, la frialdad del cine postclásico europeo será la de un deseo en continuo desvanecimiento, pues siempre incapaz de cristalizar –de ahí la anomia radical que reina en los universos de Antonioni, Bergman o Godard–, mientras que el extremo ardor del hollywoodiense será el de uno que se desintegra en la misma medida en que se abisma en un goce extremo y letal –Lynch, Cronenberg, Demme (2006, p. 584).

González Requena llama la atención en aspectos como el espectáculo en la cinematografía más reciente o posclásica, rasgo que ya había adelantado en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* (1988), al notar que éste se encuentra atrapado en una economía fetichista, especular y seductora que desimboliza el relato y fulmina su trama, y donde la mirada a cámara “es el cordón umbilical visual y escópico que liga al espectador con el espectáculo televisivo” (González, 1988, p.106). Sin embargo, Andrew Darley, estudioso de la cultura digital y sus relaciones con lo masivo y lo popular, se pregunta si esta ornamentación, este estilo, este llamado espectáculo, este vértigo que sentimos en la cultura digital popular son “conceptos inferiores desde un punto de vista estético, o más bien se trata sólo de nociones distintas (ajenas) a las ideas establecidas en el



arte literario, clásico y moderno” (Darley, 2004, p.23).

A riesgo de dejar apenas planteado la estética del espectáculo del cine de nuestros días, insistimos en que esta deconstrucción de la forma/fondo clásico ha venido ocurriendo desde el mismo arranque de las vanguardias históricas, e incluso, desde los mismos embates del romanticismo, en las que toda convención y coherencia verosímil del discurso se debilita, ahuecándose la palabra y el relato que la hace posible. Así proceden dos geniales cineastas rusos tan diferentes y lejanos en el tiempo, el vanguardista Sergei Eisenstein (1898-1948) y el posvanguardista Andréi Tarkovski (1932-1986); los dos realizadores descreen de la palabra y cuando la usan se ahueca reiterando la obviedad y alcanzando el sinsentido. El director de *El espejo* (1974), dejó la siguiente constancia:

Las imágenes, las impresiones visuales lo consiguen mejor que la palabra, precisamente en nuestro tiempo en que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser solo sonidos huecos, no significan ya –ésta es la experiencia de Alexander– nada más. Nos ahogamos en informaciones, pero los mensajes más importantes, los que podrían transformar nuestra vida, esos ya no nos alcanzan (Tarkovski, 1986, pp. 249-250).

De suerte que, sin destinador y sin tarea que el héroe deba cumplir, no hay deseo ni estructuración del sujeto, tal vez sobreviva un tipo de subjetividad conformada de otra manera; por consiguiente, el protagonista que arroja el cine posclásico ya no es notable ni representativo, sino apenas la huella de la realidad encapsulada en imágenes violentas. Por eso, quien entra a escena en el cine de los años más recientes –como en *El club de la pelea* (EE.UU.,1999) de David Fincher, *Matrix* (EE.UU.,1999) de los hermanos Wachowski, *Amores perros* (México, 2000) de Alejandro González Iñárritu, *Yo soy otro* (Colombia, 2008) de Óscar Campo<sup>2</sup>, *Relatos salvajes* (Argentina, 2014) de Damián Szifron, *Joker* (EE.UU.,2019) de Todd Phillips, *Parásito* (Corea, 2019) de Bong Joon-ho, entre muchas otras películas–, ya no es el héroe que antes reconocíamos de inmediato, ahora asalta la duda, y el héroe (si se puede nombrar así) o antihéroe es alguien inesperado, alguien que maneja el espectáculo ante las cámaras, un personaje (narrador-cámara) delirante, un sicópata; uno que no acata la ley ni tiene tarea que cumplir más que la que le dicten sus propias emociones a la deriva, por ello es impotente y se afirma en el otro

<sup>2</sup> Para una ampliación del análisis del film del colombiano óscar Campo, ver: Goyes, J.C. (2011).



engañándolo, negándolo, destruyéndolo, hasta que finalmente se pierde en sus pulsiones porque no focaliza ya ningún deseo.

El espectador encuentra en esta cinematografía una versión del caos de lo real, esa naturaleza incontrolable que se revela pudiendo permanecer oculta, lo extraño e inquietante de la cotidianidad, lo siniestro (Sigmund Freud, 1919). Lo anterior no es otra cosa que el contacto con lo real, ese goce –suma de dolor y placer– que sin mediación alguna quema la subjetividad: el horror, la perversión, la repulsión, la repetición; la constatación radical del sufrimiento morboso de los seres humanos y de su muerte implacable.

### **Coda: de la poesía fílmica a “eso tan raro”**

El cineasta y poeta, Pier Paolo Pasolini (1922-1975), propuso en *Empirismo herético* (1972) una distinción entre cine “narrativo” y cine “poético”; es decir que, si en el narrativo domina la ilusión de una reproducción de la realidad objetiva, en el poético hay una irrupción explícita de un punto de vista subjetivo, gracias a este procedimiento indirecto el director muestra su universo mental y psíquico, de allí que su componente visual adquiera un papel decisivo en la representación. En los filmes de Michelangelo Antonioni (1912-2007), de Bernardo Bertolucci (1941-2018) y de Jean-Luc Godard (1930-) recordados por Pasolini, el personaje es un velo ficticio que conscientemente hacen salir a la luz las neurosis, las obsesiones, los deseos del autor (Pezzella, 2004, pp 96-97).

Nadie como Andréi Tarkovski, el poeta del cine, para reconocer que la poesía fílmica surge de las conexiones por resonancia y no de la intención retórica al unir imágenes, sonidos y palabras<sup>3</sup>. En la composición y materialidad de los sueños, en la memoria creativa y las conexiones por resonancia más que por coherencia argumental, es que el cineasta encuentra poesía para su filmografía.

Las contradicciones que hicieron parte de su más honda subjetividad espejeante, de su infinita nostalgia e irredento sacrificio, se resolvieron en las asociaciones poéticas y en la observación pura, sutil y precisa de la imagen fílmica insertada en el tiempo. Tarkovski toma como modelo de creación fílmica la poesía Zen porque, según él, es fiel a la observación inmediata de la vida.

Estos fueron los recursos con los que logró intensos momentos de poesía fílmica, distintos a los procedimientos del manido cine poético con

<sup>3</sup> Ver: Goyes, J.C. (2016). También se puede consultar Goyes, J.C. (2019).

el que estaba en total desacuerdo, porque “suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas” que alejan al cine de su propia esencia (Tarkovski, 2016, p. 23). Acerca de las imágenes liberadas de la llana intención formal, el ruso, escribió:

Entonces se comprenderá la tremenda energía emocional de estas imágenes que se levantan con tanta energía por encima del suelo. Imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía. Un artista así sabe reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser. Está en condiciones de traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad (Tarkovski, 1986, p. 40).

De manera que el cine es la resonancia de las sensaciones e imágenes que las cosas suscitan, aspectos semejantes a la sinestesia propuesta por el poeta francés Charles Baudelaire. En este sentido, el fin del cine es recuperar y registrar el tiempo que encarna la vida. Por eso y porque se identifica con esa realidad a través del movimiento, este es el arte más realista de cuantos hay. Ahora bien, si el cine trabaja con esa materialidad natural que es el tiempo que transcurre, que deteriora todo cuanto se pone a su paso, que entra en la vida con toda su cotidianidad multiforme, por más que desee la totalidad, no podrá ser otra cosa que fragmentario, precario e insuficiente. El tiempo de la existencia es fugaz e imperecedero, por eso detrás de la concepción tarkovskiana del tiempo está el ansia ideal de lo absoluto a través de la imagen. Tal vez el objetivo último —siguiendo a Marcel Proust (1985) citado insistentemente por Andréi Tarkovski en *Esculpir el tiempo* (1986)— era construir un “enorme edificio del recuerdo”, una catedral gótica, un vasto monumento de la memoria.

Para el cineasta ruso (*El Espejo*, 1974), como el estadounidense Terrence Malick (*El árbol de la vida*, 2011) cuando hablan de poesía, no están pensando en un género, sino en un modo de ver el mundo, una forma especial de ver la imagen absoluta en la realidad troceada, fragmentada, dispersa. La poesía fílmica como una filosofía que acompaña al hombre toda la vida.



Leólo (1992) de Jean-Claude Lauzon

En el film *Léolo* (1992) del canadiense Jean-Claude Lauzon (1953-1997), pulsa una voz poética que advierte y llena el espacio:

*No intento recordar las cosas que ocurren en los libros, lo único que le pido a un libro es que me inspire energía y valor, que me diga que hay más mirada de la que puedo abarcar, que me recuerde la **urgencia de actuar**.*<sup>4</sup>

La cita anterior confirma lo poético en el cine, pero quizá todavía dice muy poco de la poesía fílmica. No obstante, *Léolo* es un film poético, no únicamente por lo que dice, desde el inicio, la maravillosa voz del narrador en off que causa extrañamiento haciendo pensar al espectador en “eso tan raro”, sino por las riquezas de las imágenes, la banda musical, lo inédito de su escritura (montaje) que cortocircuita la acción y suspende el relato para que el espectador gane en experiencia interior.

Este tipo de cine se instala en la imaginación poética, “la imagen óptica”, puramente visual. Leer *Léolo* desde la propuesta de Gilles Deleuze (1986, p.53), tiene sentido porque el film se experimenta desde la “imagen-percepción, la imagen pulsión, la imagen acción, la imagen-reflexión, la imagen-relación”. De esto resulta que hay un evidente cambio en el modo como se formaliza el tiempo, puesto que la imagen en movimiento es penetrada por las “inyecciones del tiempo que meten en ella al montaje y alteran el movimiento” (Deleuze et al.,1986) Es decir, solo con esta condición el plano desborda a la imagen-movimiento y el montaje a la representación indirecta del tiempo, para comunicarse los dos en una imagen-tiempo directa, determinando, por un lado la forma del tiempo en la imagen, y por el otro las relaciones de tiempos o de fuerzas en la sucesión de las imágenes, porque las relaciones no se reducen a la sucesión, así como tampoco la imagen se reduce al movimiento (Deleuze, 1986, p.65). Lo que

<sup>4</sup> El subrayado es mío. Podríamos leer en ese cruce de signos, película por libro: lo único que le pido a una película es...; pero, además, el narrador, desde el principio está negando la historia, la trama, su narración.

intento decir es que ya no importa el relato (la historia) sino la narración, el discurso puramente cinematográfico. La acción y el tiempo no desaparecen, pero si dejan de protagonizar; lo que ocurre es que tanto la acción como el tiempo están liberados de la imagen misma que encadena plano a plano la mirada del director, y con él, la voz que narra se desdobra en la voz del niño para el caso de *Léolo*. La extrañeza que emerge en la lectura del “domador de versos” que colecciona “fotografías y palabras”, se torna poética porque el domador “cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos, para renacer en la imaginación de los hombres” (*Léolo*, 1992).<sup>5</sup>

Por fin el cine parece alcanzar su propio lenguaje, o mejor, su propia naturaleza artística, textual, estética, técnica. Creando desde el intertexto de la literatura (sintagmática pero fragmentada), la música armónica y no melódica, la oralidad (verbal y corporal), y la imagen que engarza todo. Jean-Claude Lauzon ha encontrado una multimedia visual, una polifonía imaginaria, una dialogía de subjetividades que al séptimo arte le pertenece desde su origen mismo (Lumier/Méliès).

La idea de Christian Metz (1972) de que la imagen fílmica siempre está en presente y el filme en pasado, es experimentada con maestría en el filme de Jean-Claude Lauzon. El espectador tiene la sensación de que los acontecimientos relatados se desordenan y confunden con el acto mismo de relatar, causando un extrañamiento poético idéntico al sueño. En la literatura tenemos múltiples experiencias donde la forma del tiempo queda diluida por la simultaneidad, las regresiones analépticas y prolépticas (en cine los flashbacks y los flashforward), la yuxtaposición de imágenes y el tejido de afecciones.

En *El Quijote* de Miguel de Cervantes, un libro son todos los libros, la intertextualidad se expande, y a fin de superar la cotidianidad medieval se vuelve loco para encontrar otra cordura. Sin embargo, la locura del caballero andante es diferente a la de la familia de *Léolo* de Lauzon que cita *El Quijote*. Los familiares de *Léolo* no crean nada, ni aventuran nada, tienen miedo y se regodean en sus propias heces. Solo *Léolo*, el protagonista, está verdaderamente loco, según la ironía de Cervantes, mientras sueña está a salvo. De hecho, una frase en off se repite en eco en algún lugar del cerebro: “Por qué sueño, yo no estoy loco, porque sueño, yo no lo estoy”

<sup>5</sup> Lauzon tomó del libro *El valle de los avasallados* (*L'Avalée des avalés*) de Réjean Ducharme publicado por Gallimard en 1966, sólo el motivo e hizo una libre adaptación, pues si en la novela la protagonista es Berenice, en el filme es *Léolo*. Ambos personajes intentan protegerse del mundo exterior y huyen del mundo que no les gusta. Esto refuerza la estética de un cine poético de los fragmentos.

(Léolo, 1992). Léolo sueña para no ser y estar como los demás, aunque al final no puede evitar el silencio del hielo, porque ¿para qué se sueña si nadie valora esa locura creativa? Ni siquiera su profesor es capaz de asumir algún tipo de pedagogía, tal vez porque los versos de Léolo no ayudan a mantener el capitalismo salvaje. La ironía de la modernidad está en que la locura es otro sueño, y así los límites se borran.

Cervantes nos enseñó que la fuerza aventurada de don Alonso Quijano, al final de la novela, transtorna la realidad de Sancho, haciendo que éste asuma la locura mientras don Quijote vuelve a la cordura. Al final de la película de Lauzón, el lector-espectador queda desventurado, aniquilado por el patetismo y la derrota de su personaje. Solo cuando suben los créditos o mucho después, el espectador toma aliento y recuerda la voz en off del narrador: “lo único que le pido a un libro es que me inspire energía y valor, que me diga que hay más mirada de la que puedo abarcar, que me recuerde la *urgencia de actuar*” (Léolo, 1992). Aquí comienza la experiencia del espectador, la participación creativa y lo que es desesperanza se convierte en extrañamiento poético, conversión en la búsqueda del sentido, “eso raro” que puede conducirnos a algo más elevado.

## Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1958-1963). *La evolución del lenguaje cinematográfico*, En ¿Qué es el cine? Madrid: RIALP.
- Canudo, R. (1998) Manifiesto de las siete artes. En *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital* (Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.<sup>[1]</sup><sub>[2]</sub>
- González R., J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- González R., J. (1995). *El análisis cinematográfico*. Madrid: Editorial Complutense.

- González R., J. (2016). *Clásico, Manierista y posclásico. El relato en el cine de Hollywood*. Madrid: Editorial Castilla.
- Goyes, J.C. (2011) *La imagen como huella de lo real*, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, No. 21, pp. 52-75
- Goyes, J.C. (2016) *La mirada Espejeante. Análisis textual del film El Espejo de Andréi Tarkovski*, obra selecta. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Livpovetsky, G. Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Llano, R. (2002). *Vida y obra de A. Tarkovski*, vol. 2, Valencia: Filmoteca de Valencia.
- Llinás, R., (2002). *El cerebro y le mito del yo*. Bogotá: Editorial Norma
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: UBA/Libros del Rojas.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>
- Martín Arias, L. (2008). *En los orígenes del cine*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Metz, C. (1972). *Ensayos de significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Mitry, J. (1963). *Estética y psicología del cine* (2 tomos). Madrid: Siglo XX Editores.
- Pezzella, M. (2004) *Estética del Cine*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Proust M. (1985). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. [1908-1922]. Trad. Pedro Salinas. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1985).
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Editorial Norma.
- Romanguera, J. y Alsina, R. H. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra
- Scolari, C. (2008). "Hipermediaciones", en *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Paidós.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>
- Tarkovski, A. (1986). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tarkovski, A. (2017), *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, Madrid: Erra naturae



Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no acción*. Madrid: T&B Editores.

### Filmografía citada

- Amenábar A. (1995). *Tesis*. España, Las Producciones del Escorpión, S.L.
- Demme J. (1991). *El silencio de los inocentes* (The Silence of the Lambs). Estados Unidos, Strong Heart/Demme production, Orion Pictures.
- Erice V. (1973). *El espíritu de la Colmena*. España, Elías Querejeta P.C.
- Fincher D. (1999). *El club de la pelea* (Fight Club). Estados Unidos, Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Lison Films, Taurus Films.
- Ford J (1939). *La diligencia* (Stagecoach). Estados Unidos, Walter Wanger Productions
- Griffith D.W. (1915). *El nacimiento de una nación*. Estados Unidos, David W. Griffith Corp.
- Griffith D.W. (1919). *Lirios rotos*. Estados Unidos, David W. Griffith Corp.
- Hitchcock A. (1958). *Vértigo* (Vertigo). Estados Unidos, Alfred J. Hitchcock Productions
- Hitchcock A. (1960). *Psicosis* (Psycho). Estados Unidos, Samley Productions
- Lauzon J-C (1992). *Leólo*. Canada, Les Production du Verseau Inc.
- Marker C. (2008). *Pasajeros* (Passengers). Exposición fotográfica, Paris, Galerías Soho y Chelsea.
- Méliès G. (1902). *Viaje a la Luna* (Le Voyage dans la Lune). Francia, Star Film Company.
- Raigadas C. (2007) *La luz silenciosa*. México, Frnacias, Países Bajos, Matarraya producciones & Nodeam Cinema.
- Raigadas C. (2012). *Post Tenebras Lux*. Francia, México, Países Bajos, NoDreamsCinema, Matarraya Producciones, Le Pacte, Topkapi Films.
- Renoir J. (1950). *Río* (Le fleuve). Coproducción Francia-India-Estados Unidos, Oriental International Film.
- Tarkovski A. (1979). *Stalker*. Unión Soviética, Mosfilm
- Tarkovski. A. (1974). *Zerkalo* (El Espejo). Unión Soviética, Mosfilm
- Wachowski Larry y Andy (1999) *The matrix*. Estados Unidos, Australia, Village Roadshow Pictures, Warner Bros, Silver Pictures.
- Welles O. (1941). *El ciudadano Kane* (Citizen Kane). Estados Unidos, Mercury Productions PKO Pictures.



